Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América

Francisco Javier López Martín

Universidad de Huelva
PUBLICACIONES

Golfo di
Bengala
Ceylan
MARE ARABICVM
INDICVM
MARDI
INDIA
TERRA AVSTRALIS INCOGNITA

Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América (1580-1700)

Francisco Javier López Martín

A caballo entre España y América
Margaret R. Greer y Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

Junta de Andalucía
Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo

Unión Europea
Fondo Europeo de Desarrollo Regional

2012

©
Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

©
Francisco Javier López Martín
(Denison University)

Tipografía
Textos realizados en tipo Adobe Garamond Pro de cuerpo 11, noras en cuerpo 9 y cabeceras en versalitas de cuerpo 10.

Papel
Offser industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación
Rústica, cosido con hilo vegetal

Printed in Spain. Impreso en España.

I.S.B.N.
978-84-15633-03-7

Depósito legal
H 219-2012

Imprime
Artes Gráficas Bonanza, S.L.

PRIMERA EDICIÓN: MAYO 2012

Biblioteca Universitaria

López Martín, Francisco Javier

Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América (1580-1700) / Francisco Javier López Martín ; a caballo en España y América, Margaret R. Greer y Luis Gómez Canseco . -- Huelva : Universidad de Huelva, 2012
201 p.; 21 cm. – (Arias Montano ; 108)
ISBN 978-84-15633-03-7

1. Tiempo en la literatura – Discursos, ensayos, conferencias. 2. América – Descubrimiento y exploración españoles – Aspecto social - Discursos, ensayos, conferencias. 3. España – Civilización – Siglo 17º - Discursos, ensayos, conferencias. 4. Tiempo (Filosofía) - Discursos, ensayos, conferencias. 5. Literatura española – 1500-1700 (Período clásico) - Discursos, ensayos, conferencias. I. Universidad de Huelva. II. Greer, Margaret R. III. Gómez Canseco, Luis IV. Título. V. Serie.
930.85(460)"16"(042)
821.134.2-4"19"

CREATIVE COMMONS

Indice

Prólogo 11

Introducción 17
1. Antecedentes 23
2. El encuentro crítico 26

Primera parte
Reflexiones sobre la temporalidad 29
1. Base dual de la temporalidad premoderna 33
2. Los ciclos naturales y sus modelos de datación 41
3. La diversidad temporal griega 44
4. Temporalidad lineal cristiana 46
5. La Modernidad a partir del tiempo absoluto de Newton 50
6. La representación literaria del tiempo 52

Segunda parte
Crisis de lo real y surgimiento de la nueva temporalidad 59
7. Asimilación europea de la temporalidad indígena 62
8. Linealidad frente a circularidad. El caso de las profecías aztecas sobre la conquista 68
9. Una realidad en entredicho 70
10. Superación del conflicto referencial. El Inca Garcilaso y Bernal Díaz 83
11. El concepto traumático del Otro 87
12. Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Surgimiento del nuevo sujeto atlántico 93
13. Organización de eventos en *La Araucana* 98

Tercera parte
Gestación del nuevo orden atlántico 105
14. Traducción y asimilación 109
15. *El retablo de las maravillas* 114
16. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional.* Convivencia de temporalidades 121
17. *Nueva corónica y buen gobierno* 133

Cuarta parte
El sujeto atlántico en el teatro español del xvii 141
18. El Barroco. Anulación de lo real y protagonismo de las imágenes 143
19. Alegoría, vestigio representativo del mundo 150
20. El espectador y el auto sacramental 151
21. Manifestaciones temporales en los autos sacramentales de Calderón 154
22. El mito de Eco y Narciso 165

Quinta parte
A modo de síntesis 177

Obras citadas 185

A mis padres, desde la distancia.

Prólogo
A caballo entre España y América

En 1572, cuando Benito Arias Montano dispuso un mapa del mundo para adornar el *Apparatus* que acompañaba la *Biblia Regia* de Amberes, incluyó el continente americano como parte del universo conocido. No pudo menos, pues al fin y al cabo aquellos territorios formaban parte de la corona española y él mismo recibía con regularidad informes, plantas, piedras, riquezas y aun animales traídos desde la otra orilla del Atlántico para saciar su mucha curiosidad. Esa realidad, sin embargo, chocaba de frente con su ideario teológico, según el cual Dios había creado un mundo perfecto desde su inicio y había dejado testimonio expreso en los textos bíblicos. Con tales premisas, Montano se sintió en la obligación de hacer encaje de bolillos y afirmar que en el Antiguo Testamento se recogían testimonios inequívocos de la existencia de América. Así lo hizo en el *Phaleg, sive de gentium sedibus primis, orbisque terrea situ*, donde afirma: «...lo que no se debe pasar por alto es que aquella vastísima parte del mundo que contiene en abundancia admirable oro, plata, piedras preciosas y otras muchas cosas que los hombres valoran sobremanera y que son necesarias para la vida, que es creencia que fue descubierta por vez primera no hace mucho por los navegantes españoles, y recibe el nombre de Nuevo Mundo, puede conocerse de forma completamente diáfana merced a la descripción del orbe terrestre que se transmite en los libros sagrados. Es más, también merced a la Sagrada Escritura podemos mostrar que aquella tierra fue harto conocida para los israelitas, pues es sabido que ponían rumbo a ella con bastante frecuencia» (Amberes, 1572 p. A2*v*). En el tal mapa llegó a identificar dos lugares bíblicos, Ofir y Peruain, con Perú y Nueva España, no tuvo inconveniente en vincular el nombre hebreo de Iectán con Yucatán e hizo incluso coincidir el monte Sefer con la cordillera de los Andes. Y no es que Montano fuera un majadero. Nada de eso. Por el contrario, estaba al tanto de todas las novedades científicas y geográficas de su tiempo. Más bien se vio en la obligación de encajar dos mundos, el antiguo, que para él remitía a los testimonios bíblicos y el que acababa de nacer tras el descubrimiento de América.

Es ése el espacio intelectual donde hay que situar este ensayo de Francisco Javier López Martín, *Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América (1580-1700)*, en el que aborda el análisis de una nueva concepción del tiempo gestada entre dos continentes en la Edad Moderna. Las páginas que siguen explican el encuentro entre ambos mundos, que provocó una crisis del individuo y de la percepción que tenía de la realidad, aunque al tiempo posibilitó el nacimiento de un nuevo sujeto con una nueva temporalidad simultáneamente. Es a partir de ese feliz y, a veces, terrible, intercambio de personas, mercaderías y símbolos, como el espacio atlántico se construyó a sí mismo como un territorio intelectual decisivo para la historia universal.

El punto de partida y la razón de este trabajo son textos fundamentales para la historia de la cultura en lengua española, ya sean los del Inca Garcilaso de la Vega, Bernal Díaz del Castillo o Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *La araucana* de Alonso de Ercilla, *El retablo de las maravillas* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala o los autos sacramentales de Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz. De su análisis se sigue cómo el modelo europeo de conocimiento cambia, de forma progresiva, pero radical, al contacto con el Nuevo Mundo y genera lo que, con razón, podríamos llamar toda una nueva realidad. En esa nueva materialidad en progreso, el tiempo mítico, ya sea cristiano o pre-hispánico, se desajusta y termina por romperse, en favor de una temporalidad del hombre y de la historia ya globalizada y que tiene su eje, precisamente, en el Océano Atlántico. Ese tiempo, el de la modernidad, ya no tendrá su referente en el mito o en la naturaleza, sino un sistema ideado e impuesto, que pretende ordenar la vida, la historia y la conciencia que el ser humano tiene de sí mismo y su entorno.

Tanto ir y venir de acá para allá dio lugar a una nueva ciencia, pero también a un nuevo imaginario colectivo y compartido a ambos lados de la mar. El nuevo ser, ese sujeto atlántico del que se habla en el libro, se vio en la obligación de vivir en una geografía hasta entonces insospechada, pero, a cambio, ideó una nueva temporalidad, consecuencia de esa relación creada con la recién descubierta dimensión del espacio. Lo histórico, lo científico, lo sagrado y aún lo mítico terminarán integrándose en un cómputo capaz de incorporar a todos los individuos, sus creencias y sus propios mundos, en un sistema compartido de ordenación.

De algún modo, Francisco Javier López Martín es un buen ejemplo de ese sujeto atlántico. A caballo él mismo entre dos continentes y

varios países, su vida le ha llevado a seguir un periplo complejo: desde España a Canadá para terminar en Estados Unidos y formarse en Universidades de hasta tres países distintos, la de Huelva, la de Western Ontario y, finalmente, la de Duke. Es posible que esa experiencia sea la madre de toda la ciencia que acumula en este ensayo, cuyo objetivo no es otro que el de, a través de los textos y la historia, explicar al hombre en su mundo y en su ser, explicarnos a nosotros mismos.

Margaret R. Greer y Luis Gómez Canseco
Duke University Universidad de Huelva

Introducción

Todos los sistemas complejos se caracterizan por tener una estructura aparentemente caótica, aunque en realidad están regidos por cierto orden difícil de decodificar. Así se nos presenta actualmente el panorama de lo que acontecía durante el siglo XVII en la conformación de la mentalidad atlántica, entendiendo como tal la manifestación externa de las múltiples variaciones que el encuentro americano de las diferentes culturas produjo en las sociedades de ambas orillas del océano. Este encuentro es uno de los puntos de oportunidad de mayor trascendencia del que tenemos noticias en la historia de la Humanidad no sólo por las dimensiones del espacio natural de influencia, sino también por las consecuencias que supuso para las grandes y pequeñas etnias indígenas y su evolución posterior, para la conformación de las sociedades sudamericanas actuales y como cambio en la conducta y las manifestaciones de los ciudadanos europeos.

En este marco, partiendo de distintas obras literarias, se analizarán los efectos que se van produciendo a nivel representativo, con origen en aquel viaje de Colón que modificó no sólo la episteme prehispánica sino también la europea, dando origen a un nuevo modelo a partir del siglo XVII.

El interés por la influencia de los espacios y la temporalidad en la mentalidad del ser humano surgió de una experiencia personal, consecuencia del cruce del Atlántico, que fue para mí como un rito de paso hacia la madurez. Después de terminar los estudios universitarios en España, viajé a Canadá para continuar mi formación académica haciendo una maestría en la Universidad Western Ontario. Cuando llegué a la ciudad, con unas exiguas nociones de inglés, me encontré con la extraña sensación de 'haber sido abducido'. Todo era extraño para mí, los acontecimientos me empujaban uno tras otro sin entenderlos y por más que buscaba una cara amiga, nadie respondía a mis manifestaciones de temor. Las gentes pasaban junto a mí, sin saludar, sin mirar. No existía. El sistema de vida marcaba unos objetivos tan diferentes a los que había tenido hasta entonces en mi Andalucía natal que sólo

pensaba en volverme atrás. Nada era igual, ni el paisaje, ni el lenguaje, ni siquiera el aspecto de las personas. Meses más tarde, al comentar esta experiencia con otros emigrantes en Canadá comprendí que también habían tenido una sensación similar. Cuando lo conté, ocho meses después, a mi familia y amigos en España, no logré que lo entendieran. Evidentemente, ellos no habían tenido la experiencia del viaje transatlántico, ni el contacto con un mundo tan distinto y completamente ajeno a lo que yo conocía. Fue entonces cuando comencé a interesarme por las dimensiones que pudo tener el encuentro con América, su influencia sobre las personas de ambos lados y la crisis que produjo en los sistemas epistémicos establecidos.

A finales del siglo XVII aparecen en Europa y América obras literarias en las que se aprecian unas diferencias importantes en relación con las de etapas anteriores. Esta situación, que es normal en los cambios de estilo, no lo es tanto cuando lo que cambia es la esencia de los contenidos y menos aún cuando el cambio en la esencia va a tener unas consecuencias extraordinarias para el futuro literario. *La vida es sueño*, *El retablo de las maravillas* o *Eco y Narciso*, son algunas de las obras que muestran en su estructura una concepción del tiempo que, en lugar de depender del espacio natural para organizar la vida del ser humano, hacen que la narración se desarrolle en un espacio imaginario, socialmente construido. Esta nueva forma de concebir el tiempo no surge de forma espontánea sino que es el resultado de dos siglos de evolución, con cambios que se inician tras la sorpresa inicial del hallazgo hispanoamericano. Es sorprendente en los umbrales del siglo XXI observar la variedad de fórmulas utilizadas en ese momento histórico, para narrar situaciones que se desarrollan en espacios/tiempos distintos a los que eran habituales. Sin embargo, en aquella época fueron asimiladas por el público como fórmulas novedosas pero inteligibles, lo que evidencia que la sociedad tenía una mentalidad preparada para comprenderlas.

A lo largo de este libro se expondrá el resultado de la investigación que lleva al convencimiento de que esa nueva temporalidad fue posible y tuvo su origen en la crisis de lo 'real'[1] que surge tras el encuentro[2] en-

1 Cuando escribo 'crisis de lo real' pretendo manifestar que, lo que se entendía en occidente como realidad absoluta tradicional queda en entredicho por la constatación de la existencia en América de otra 'realidad' distinta pero no menos real, por lo que se ponen en duda las creencias históricas.

2 Por las diversas connotaciones políticas que tienen las palabras descubrimiento, conquista, enfrentamiento y porque estoy convencido de que lo ocurrido en 1492 fue un encuentro entre dos civilizaciones, con todas sus consecuencias, originadas por la mentalidad propia de la época, en adelante utilizaré la acepción 'encuentro' para deno-

tre Europa y América. Crisis que se manifiesta de forma muy evidente, ya que varió el modelo para comprender el mundo que existía hasta ese momento en ambas orillas del Atlántico y se generó un nuevo espacio de intercambio de personas, mercancías e ideas, el espacio atlántico. Todo ello contribuyó a que en el transcurso de los siglos XVI y XVII se fuera gestando un nuevo sujeto histórico, al que llamaré sujeto atlántico, que ordena y narra el nuevo mundo, haciendo historia al validar las relaciones sociales basadas en elementos meramente virtuales, atemporales y cercanos al conjunto de los ciudadanos de Europa y América.

Los contenidos, que se exponen a continuación, se van a desarrollar en la esfera del saber y la representación. Es decir, pretenden hacer una pequeña aportación al esclarecimiento por una parte, del modo en que el modelo de conocimiento europeo entra en crisis al encontrarse con América; y por otra, demostrar cómo distintas representaciones literarias reflejan esa crisis. Su análisis descubre la aparición en la historia, de forma paulatina, de un sujeto histórico distinto a los anteriores, influido por las vivencias habidas a ambos lados del Atlántico. Por ello, los principios en los que se basan dichos análisis han estado abiertos a cuantos elementos o variables pudieron influir en la mente, las actuaciones, los trabajos o la socialización de este nuevo sujeto. De ahí, la diversidad de fuentes a las que se hace referencia, la variedad de géneros que se analizan y las muchas líneas de investigación que quedan abiertas a futuros planteamientos. La elección de los distintos textos ha venido determinada, no porque sean los únicos que dan fe de la existencia de este sujeto atlántico, sino porque cada uno de ellos muestra partes distintas del proceso de crisis de la realidad en la que se hallaba sumergido este sujeto, en el momento histórico del que fue protagonista, hasta llegar al modelo de tiempo absoluto basado en un espacio imaginario. Además, van a exponerse influencias y cambios en las estructuras mentales individuales y sociales, por lo que ha sido necesario realizar un breve acercamiento a los constructos mentales cognitivos y las teorías sociales sobre el origen del imaginario.

El libro está estructurado en cuatro apartados que permitirán desarrollar evolutivamente el problema de la representación temporal en relación al encuentro entre Europa y América y a la literatura que se produjo como resultado del mismo. En la primera parte se exponen los diferentes modelos de datación temporal de los acontecimientos históricos, desde la mítica atemporalidad griega hasta la llegada del tiempo absoluto de Newton en el siglo XVII. Especial atención se presta a la

---

minar aquel hecho histórico.

definición que Aristóteles nos ha dejado del tiempo y su relación con el concepto de espacio, así como las variaciones que a este modelo hace San Agustín, por la trascendencia que, en la forma de interpretar la realidad, tiene el sujeto anterior al nuevo sujeto atlántico. En la segunda parte se desarrolla el concepto de espacio atlántico y el significado que ha ido teniendo para el imaginario europeo desde la época clásica hasta el encuentro entre Europa y América. De manera que, de ser un espacio vacío que separaba el cielo de la tierra, pasa a convertirse en el espacio necesario para que se produzca el intercambio entre la episteme europea y las prehispánicas. Las ideas transmitidas por medio de este espacio generan una ruptura en el modelo de conocimiento europeo que provocará la búsqueda de formas diferentes para relacionarse con lo americano, lo que se ve reflejado en las obras historiográficas del siglo XVI. En la tercera parte se expone cómo surgen dos intentos, a principios del siglo XVII, de establecer un sujeto 'ex nuovo', que no sea europeo o indígena, sino construido desde el encuentro y, por lo tanto, desde el espacio atlántico. Es la época de transición y nos indica que va consolidándose socialmente la nueva visión temporal. Cervantes, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y Felipe Guaman Poma de Ayala con su *Nueva corónica y buen gobierno* exponen su visión de un mundo unificado bajo la tolerancia y no bajo el poder imperial o divino. Finalmente, se concluye con la etapa del desarrollo de la nueva temporalidad, mediante el estudio de distintos autos sacramentales de Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz, quienes desarrollan el contenido de sus obras dentro de un modelo representativo en el que es posible la convivencia entre las distintas concepciones de la temporalidad.

Con el estudio de las representaciones temporales de estas obras del siglo XVII español y latinoamericano quedará de manifiesto la existencia de una nueva forma de representación de la temporalidad, producto de la experiencia americana y europea. Esta temporalidad es fruto de la convivencia entre las distintas formas de organizar los eventos, como consecuencia de las diversas maneras de entender el tiempo: por un lado, la organización lineal de acontecimientos propia de la narrativa y por otro, una estructura visualmente codificada, de la que los códices mexicanos son un ejemplo, que se proyecta en el plano imaginario de la mente del espectador.

Finalmente, aviso al lector que me he tomado la libertad de modernizar la grafía de los textos primarios que aparecen en este libro con el fin de facilitar su lectura.

Antecedentes

Hasta el siglo XVI, Europa y América desarrollan formas temporales distintas para establecer la relación entre los individuos, la experiencia y el devenir de los acontecimientos. Los pueblos andinos conciben la vida diaria de sus gentes a partir de una temporalidad lineal, dependiente del ciclo natural del sol, que amanece y anochece diariamente. Sin embargo, esta linealidad se subordina a un tiempo circular, en el que la comunidad rememora una y otra vez su propia historia. En la Europa cristiana de finales del Medievo, por el contrario, el sujeto vive una temporalidad circular, determinada por la naturaleza y el paso de las estaciones, pero ésta va incluida en un modelo de temporalidad lineal, desde el nacimiento a la tumba, que culmina en el encuentro con Dios y lleva a la eternidad. Pero, aunque el tiempo es entendido de forma distinta por cada cultura, ya que lo hace a partir de su propia percepción social de la realidad y de la concreción del mismo en un espacio determinado, sin embargo, la percepción del tiempo es coincidente para ambas culturas en su dependencia directa de un espacio concreto, el de la naturaleza: día, noche, estaciones, cambios de la luna...

Será en el siglo XVI cuando el encuentro con América provoca la necesidad de aceptar y consolidar el nuevo espacio que tiene como eje el océano Atlántico. Pero este espacio geográfico amenaza en Europa todo un sistema de creencias tradicionales, basado en el modelo mediterráneo y la mitología cristiana. Sin embargo, esta nueva situación hace reaccionar positivamente a los poderes constituidos quienes, para adaptarse a los nuevos tiempos, promoverán el auge de la historiografía, la cartografía o el modelo burocrático de gobierno como herramientas que buscan aprehender el nuevo espacio con el fin de dominarlo y organizar cada instante de la vida ciudadana. Esta necesidad de control viene acompañada por una reflexión social sobre el tiempo/espacio como unidad de medida que permite el ordenamiento de los elementos que lo conforman; en cartografía, será objeto de debate el concepto de longitud; en historiografía, el debate sobre el indígena americano pondrá en crisis el concepto mismo del ser humano. Vemos, por ejemplo, cómo comienza un largo proceso de debates para determinar su humanidad y romper con la teoría aristotélica de que «la naturaleza intenta incluso hacer diferentes los cuerpos de los hombres libres y los esclavos» (Aristóteles, *La política* 1254b) y los continuos intentos por explicar el Nuevo Mundo pondrá de manifiesto la necesidad de un modelo de organización historiográfico distinto, lo que supone un cambio profundo en múltiples aspectos de la vida. El nuevo mapa del mundo

obliga a cambiar el sistema de mercado, deshace el mito del Non-Plus Ultra, se supera el ancestral miedo a lo desconocido y se domina el atlántico, una vez que se cartografían sus límites. Estos cambios son la manifestación de un lento proceso de erosión de la mentalidad europea tal como era concebida antes del encuentro con América, consecuencia de la incorporación al conocimiento europeo de otro sistema de vida, pensamiento y temporalidad distinto.

Pero durante el siglo XVII es cuando realmente aparece una concepción diferente de tiempo que, por primera vez, se desprende de su relación con la naturaleza y se desarrolla en el espacio de la imaginación, para establecer lo que Newton llamará un 'tiempo absoluto'. Esta temporalidad, controlada por el ser humano, al no depender de ningún elemento espacial, homogeneíza la experiencia de lo real y organiza la memoria y los eventos históricos de una manera global. La diferencia fundamental entre esta temporalidad y los modelos anteriores es que se cambia la relación existente entre el sujeto y el espacio. En este nuevo modelo, el espacio de la imaginación es el que organiza los sucesos de manera que permite la convivencia simultánea de distintas percepciones temporales, como veremos cuando estudiemos algunas obras de Calderón y Sor Juana. Además, el nuevo tiempo es consecuencia de una globalización que tiene como centro el océano Atlántico y, cuya función principal es la de incorporar a todos los individuos en un mismo sistema de organización de los acontecimientos diarios. Para hacerlo visible, en 1582 se establece un hito histórico desde el que se comienzan a contar las horas, los días y los años. Se decide que la fecha clave sea el nacimiento de Jesucristo, debido a su influencia en la Europa cristiana de la época, pero se podría haber elegido cualquier otro acontecimiento histórico. Esta temporalidad conlleva la negación del modelo neoplatónico de conocimiento que afirma la existencia de un mundo de valores absolutos, reflejado de manera imperfecta en nuestra realidad. Por el contrario, el tiempo absoluto que surge en el XVII es consecuencia de una convención social, es una herramienta para la organización global de acontecimientos y experiencias en un nuevo orden mundial. Esto implica que no existen valores pre-establecidos en el plano de la representación sino que cualquier categoría puede ser interpretada, como veremos al hablar de la alegoría. Por tanto, inclusión, flexibilidad y objetividad son las palabras que definen a este modelo temporal respecto a los modelos anteriores.

Se manifiesta, además, una revolución del pensamiento europeo que afecta desde las matemáticas hasta el modelo de representación. Pensadores como Descartes, Francis Bacon, Leibniz o Newton comien-

zan a poner en duda el concepto de realidad y buscan nuevos métodos para acercarse a ella. El teocentrismo es sustituido por un antropocentrismo humanista. De todo ello se deduce que hubo de pasar un siglo para que Europa se hiciera consciente de la importancia que, en todos los órdenes, además del económico, estaba teniendo el contacto con las tierras que aparecían al otro lado del océano.

Las causas que llevan a esta situación de cambio han sido ampliamente discutidas por historiadores y filósofos, considerando su origen en los adelantos científicos o en relación a la lógica de los ciclos culturales, como el paso del Renacimiento al Barroco por la influencia del racionalismo y del empirismo; sin embargo, a la hora de explicar esta revolución histórica, es un desacierto no considerar la importancia que para ella tuvo el encuentro con América y sus consecuencias durante el siglo anterior. Se echan en falta estudios e investigaciones sobre la expansión y asimilación, por las mentes europeas de la época, de cuantas informaciones les iban llegando por medio de familiares, conocidos escritores y poetas, filósofos e historiadores en relación con los avances realizados en los territorios americanos. Sí que conocemos estudios sobre las connotaciones sociológicas, políticas y religiosas, de la influencia que este cambio produjo en el entorno americano, pero es mucho lo que queda aún por investigar, sobre todo, en cuanto a su influencia sobre la mentalidad europea y más específicamente sobre el imaginario social de la población española. Por ejemplo, son muy conocidas las consecuencias que produjo sobre la economía española, gracias a estudios como los de Ricardo García Cárcel, entre otros, los cuales nos muestran cómo España se empobrece en lugar de enriquecerse, como producto de los anticipos pedidos por la realeza a los banqueros centroeuropeos para continuar con sus guerras sucesorias y de mantenimiento de los dominios italiano y de los Países Bajos, hipotecando así las sustanciosas ganancias que traerán los barcos, llevando al país a la bancarrota; también ha sido estudiada la influencia que sobre la sociedad española tuvo la pérdida de los hijos segundones, que ahora se dirigen a las Indias americanas para conseguir fama y fortuna en lugar de engrosar los ejércitos imperiales en Europa, lo que disminuyó la capacidad expansiva de los mismos; también, la fuerza que adquirió el clero y la relevancia de su estatus, que se ve aumentado por el haber de tantas almas indígenas 'convertidas' gracias a que la Corona española era la portadora de la fe católica tradicional, bastión frente al protestantismo. Tenemos, asimismo, estudios muy desarrollados, como los de David Carrasco o Tzvetan Todorov sobre la apropiación y asimilación de las epistemes americanas por parte de Europa. Por el contrario, ni *El*

Criticón de Gracián, ni Benedetto Croce (1925), Eugeni d'Ors (1934), Maravall o E. Orozco (1977), en sus análisis de las características de la época, consideran factor decisivo, ni siquiera importante, las consecuencias de la llegada a América y las mutuas influencias en el desarrollo de los pueblos de ambos lados del Atlántico.

A lo largo de este libro se trata de reafirmar que este tiempo es el reflejo de un cambio epistémico en Europa producido por la quiebra del anterior concepto de mundo y, por tanto, quiebra también de lo que se entendía como 'real', que es consecuencia del encuentro con el nuevo continente. Para aproximarnos a la comprensión de este fenómeno analizamos los cambios en las representaciones del tiempo existencial que se manifiestan en las obras literarias durante el siglo XVII.

El encuentro crítico

El encuentro entre Europa y América provoca una crisis en la concepción de la realidad que se mantenía tradicionalmente en Europa debido, por una parte, a la carencia de referentes comunes con los nativos americanos, y por otra, a la quiebra de los constructos mentales tradicionales. La vivencia de un entorno radicalmente distinto e indescriptible y la necesidad de incorporar lo mitológico para comprender la nueva realidad ayuda, en diferentes etapas evolutivas a lo largo de los siglos XVI y XVII, a que un nuevo sujeto vaya madurando y permite establecer una nueva forma social de temporalidad. Una demostración la vamos a encontrar en distintas representaciones temporales existentes a ambos lados del Atlántico, previas al encuentro de culturas y en la evolución de la que posteriormente surge del encuentro entre europeos e indígenas. Lo primero que se constata es que la incomunicación inicial y la incomprensión que del otro tienen las dos partes lleva a un choque entre las dos formas diferentes de entender la temporalidad: la circular memorialista inca y azteca y la lineal teleológica europea. Posteriormente, durante el siglo XVI, se tratará de hacer compatibles ambos modelos y así se ve reflejado en distintas crónicas y poemas épicos, siendo esta una etapa de crisis que se manifiesta en lo que podemos denominar como narración traumática. A partir del siglo XVII la representación ya se ha adaptado a la nueva situación y el modelo neoplatónico de conocimiento queda descartado, surgiendo el tiempo absoluto newtoniano, como elemento conciliador de culturas, ya que no tiene base en ningún espacio real o natural, sino en la propia imaginación.

Esta nueva temporalidad se proyecta en un espacio que sirve de vía para enlazar dos sistemas distintos de comunicación y permite que se creen puentes de intercambio entre Europa y América. Este nuevo espacio aporta la experiencia de lo nuevo y la necesidad de comunicarlo, contribuyendo así para que surja, a su vez, un nuevo sujeto en este espacio, con una mentalidad abierta y flexible, capaz de asimilar nuevas formas de plantear la realidad.

Francisco Javier López Martín
Denison University

Primera Parte

Reflexiones sobre la temporalidad

Las tribus, los imperios, las sociedades y hasta las civilizaciones se definen, entre otros parámetros, por la forma de entender la temporalidad. Ésta viene determinada por las vivencias individuales que, una vez puestas en común en la comunidad mediante los ritos y manifestaciones tradicionales, repetidas una y otra vez durante generaciones sucesivas, conforman la conciencia colectiva y pervive en la memoria subyacente de todos. En la dimensión ontológica de las sociedades, la experiencia social del tiempo es uno de los aspectos que permiten definir el tipo específico de aquellas y vertebra los restantes elementos o valores supremos, por lo que se puede decir que, como consecuencia de aquella experiencia temporal, las sociedades manifiestan su diferente idiosincrasia en lo que se podría denominar su consciencia específica de la temporalidad.

En las etapas arcaicas de la humanidad, cualquier apreciación temporal quedaba condicionada por el contacto con una naturaleza hostil y tenía como prioridad conocerla y utilizarla en su beneficio. Cuando el hombre se hace consciente de su individualidad, percibe el tiempo como secuencia de luz y sombras regido por la bóveda del cielo, noche y día, amanecer y oscurecer. Comprende que las actividades penosas duran más que las fáciles y llegan con mayor rapidez las tinieblas cuando se vive sin un refugio que cuando se está resguardado. Es decir, para el hombre inicial, el tiempo es una vivencia real y no tiene para él connotaciones abstractas e independientes. Es entendido en orden a los ciclos naturales y a la propia necesidad.

Tras pasar a socializarse, interdependiendo de una o varias personas de su misma especie, la imagen temporal aumenta sus contenidos y se enriquece al diferenciar los recuerdos de momentos anteriormente disfrutados y de superación de obstáculos naturales, que son contados a los demás miembros del grupo o de la tribu para reafirmación del vínculo o de su liderazgo, creando el imaginario colectivo que le da consistencia frente al resto de las fuerzas naturales y a las otras sociedades vecinas.

En este discurrir histórico, después de un prolongado tiempo de convivencia en comunidad, adquieren cada vez más importancia los recuerdos reales o míticos del pasado, con la finalidad de aplicar sus enseñanzas al presente o para reafirmar los orígenes del grupo humano y resaltar sus diferencias con otros grupos. El tiempo profano, como explica Mircea Eliade en *El mito del eterno retornò*, se define en relación y como contraposición a un tiempo mítico y perenne. Mediante los actos rituales la sociedad rememora[1] ese tiempo perenne que da sentido al presente y le inyecta la fuerza necesaria para seguir adelante. Denominamos temporalidad a este estado personal y social de consciencia cósmica. Técnicamente, se concreta el concepto de temporalidad como el «tiempo vivido por la conciencia como un presente que permite enlazar con el pasado y el futuro».[2]

En el viejo continente, sólo se comienza a considerar al tiempo como una categoría cuando llega la civilización[3] al mundo helénico. Como contraste, investigaciones actuales indican que las civilizaciones maya, azteca e inca superaron unas primeras fases similares a las comentadas y desde unos 2000 años a.C. diversos pueblos desarrollaron gran actividad social, llegando a conformar civilizaciones complejas desde el punto de vista político, económico y cultural.

Pero, ¿qué significó la temporalidad para los pueblos y civilizaciones de uno y otro lado, anteriores al siglo XVI? ¿En qué forma influyó en la vida del hombre, durante estos períodos de la historia previos a la modernidad? A la hora de describir el concepto de tiempo nos encontramos con la imposibilidad de desarrollar una definición totalmente satisfactoria. Sirve de argumento que desde la antigüedad, filósofos y pensadores han intentado definirlo y hoy en día aún no se ha concluido la búsqueda sobre su significado. Aunque tenemos conciencia del paso del tiempo por medio de la propia experiencia individual, a la hora de aislar el concepto 'tiempo' de su entorno comienzan los problemas. Lo expresa perfectamente San Agustín al responder sobre su definición, «si nadie me lo pregunta, lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé» (11.14).

1 «Por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos» (*El mito del eterno retorno*, 26)

2 *Diccionario de la lengua española.*

3 El término 'civilización', en un sentido restringido, lo entiendo como el grado superior y complejo de desarrollo de una sociedad. El asentamiento sedentario, la formación de la ciudad y el florecimiento del pensamiento político y filosófico son algunos factores que reflejan el desarrollo de una sociedad. La reflexión sobre el tiempo es determinante en la formación de la polis griega en la época helenística.

Una forma de describir la temporalidad es concretar las posiciones teóricas más relevantes y hacerles un seguimiento en su manifestación histórica. Con este enfoque, propongo una clasificación del tiempo basada en las concepciones temporales más significativas que coexistían en Europa antes del encuentro con América. También se debe exponer sucintamente la concepción del tiempo en las culturas azteca e inca y cómo el encuentro entre europeos y americanos provoca una crisis en el modo de entender la temporalidad en Europa. Asimismo se abordará el problema de la representación del tiempo en las obras historiográficas y se aportarán algunas teorías sobre la influencia del concepto de temporalidad en la organización de los eventos históricos.

1. Base dual de la temporalidad premoderna

Antes de comenzar la clasificación de la temporalidad es necesario establecer unas bases sobre las que se asienta el desarrollo del tema que planteo. Lo inmutable y el cambio, lo uno y lo múltiple, el orden y el caos son elementos que pertenecen a dos concepciones de tiempo contrapuestas. Estos elementos se encuentran tipificados y problematizados en las distintas sociedades pre-modernas de una forma claramente diferenciada a ambos lados del Atlántico. De manera que, la clasificación del tiempo que propongo girará en torno a la percepción de dos realidades distintas de la vida del ser humano. Por un lado, una tiene sus raíces en lo duradero e inmutable porque refuerza la confianza de la comunidad en unos valores determinados, asegura su identidad, protege contra lo que pueda acontecer, porque para ella no existe el futuro. Las sociedades que se basan en el cambio, por el contrario, han escogido una concepción anclada en la percepción de la vida del individuo, que le hace consciente de su mortalidad pero, al mismo tiempo, une a sus seguidores frente a la adversidad, aunque les produce temor. Como veremos más adelante, lo inmutable pertenece al plano de lo sagrado, mientras que lo cambiante se sitúa en el terreno de la naturaleza. De forma que, podemos comprender cómo la percepción de la temporalidad está íntimamente relacionada con la trascendencia y la naturaleza.

Para entender la base teórica de la dicotomía entre lo mutable y lo inmutable hemos de acudir a los pensadores griegos Platón y Aristóteles, quienes van a describir los elementos de los que se compone el tiempo desde sus puntos de vista respectivos, tan diferentes.

Platón es el filósofo de lo eterno, de aquello que no tiene principio ni fin. En el mito de la caverna establece que el mundo natural está

supeditado y es reflejo[4] distorsionado del mundo de las ideas, el cual contiene los conceptos de belleza y verdad. El ser humano, a través de la anamnesis o rememoración es capaz de ascender a este mundo de las ideas donde no existe sino un eterno presente. Así, el tiempo lineal está contenido en la eternidad, en lo inmutable. Expone en el *Timeo:*

> Por esta razón, su autor se preocupó de
> hacer una especie de imitación móvil de la eternidad
> y, mientras organizaba el cielo,
> hizo, a semejanza de la eternidad inmóvil y una,
> esta imagen eterna
> que progresa según las leyes de los Números,
> esto que nosotros llamamos el Tiempo. (37d 5-8)

La teoría de la división de dos realidades y la posibilidad del ser humano de alcanzar el plano supranatural mediante el recuerdo fue acogida posteriormente por el cristianismo y desarrollada por San Agustín entre otros.

Por el contrario, desde la *Física* de Aristóteles, el tiempo se ha definido en relación con un espacio específico, permitiendo establecer la posición de los objetos por medio de su capacidad de movimiento.[5] Lo que nos hace percibir el tiempo es el movimiento. Sin movimiento el tiempo no existe, no es cuantificable.[6] Tampoco puede haber tiempo sin el alma que pueda cuantificarlo, de manera que, para Aristóteles todo se establece en función del individuo concreto que manifiesta su capacidad de acción. El 'instante' es el principal constituyente de la temporalidad que es por un lado, división y potencia del tiempo, por el otro, limita y unifica las dos partes (4.13.222b). Elemento indivisible, comparte el tiempo lineal en pasado y futuro. El tiempo manifiesta su fuerza en la persistencia de un presente que se basta a sí mismo, además, a la vez acto y potencia de lo temporal. «Pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía y de ambas partes se compone tanto el tiempo infinito como el tiempo periódico» (4.10.218a). En consecuencia, el retorno y el devenir no existen si no

4 Las cosas sensibles son para Platón «formas del tiempo / que imita la eternidad / al efectuar sus revoluciones medidas por el número» (38a).

5 «Tiempo es la medida del movimiento y de lo que se está moviendo» (4.12.220b-221a).

6 Wilcox expone que Aristóteles afirma que el tiempo es la cantidad de movimiento (*Física* 4.14.223a). Esto implica, según los comentadores helenísticos que estudiaron a Aristóteles, que es necesario separar la medición pura del tiempo del movimiento natural necesario para medirlo (121).

es por la relación con el instante presente que los une. En realidad, Aristóteles pone en duda la existencia del tiempo por estar compuesto de no-seres, puesto que, como expresa Jesús Conill «ni el pasado, que ya fue, ni el futuro que todavía no es, existen» (110).

El movimiento, tal y como lo expone Aristóteles depende de la percepción humana y de un espacio que debe ser recorrido. Es decir, para el Estagirita, la experiencia del tiempo sólo existe si el observador experimenta algún tipo de cambio o movimiento. Este argumento ha sido origen de numerosas críticas por filósofos posteriores, entre los que destaca San Agustín,[7] puesto que consideran que el tiempo puede pasar sin que lo notemos. Además, la definición de Aristóteles manifiesta otras carencias, ya que no es necesario ser testigo de un cambio para experimentar el tiempo. Cuando no existe cambio, cuando esperamos, también sentimos el paso del tiempo. No obstante, Aristóteles trata de definir el concepto de tiempo por medio del movimiento e incorpora los conceptos del 'antes' y el 'después'.

> Pero también en el tiempo hay un antes y un después, pues el tiempo sigue siempre al movimiento. El antes y después en el movimiento, cuando el movimiento es lo que es, es movimiento, pero su ser es distinto (del movimiento) y no es movimiento. Sin embargo, conocemos también el tiempo cuando, al determinar el antes y después, determinamos el movimiento; y, cuando tenemos la percepción del antes y después en el movimiento, decimos entonces que el tiempo ha transcurrido. Y lo distinguimos al captar que son diferentes entre sí y que hay algo intermedio diferente de ellos. Porque cuando inteligimos los extremos como diferentes del medio, y el alma dice que los ahoras son dos, uno antes y otro después, es entonces cuando decimos que hay tiempo, ya que se piensa que el tiempo es lo determinado por el ahora (*Física* 4.11.219a)

7 «Y si yo no he visto cuándo empezó a moverse, y continua moviéndose sin que yo vea cuándo empezó a moverse, y continúa moviéndose sin que yo vea cuándo acaba, me resulta imposible medirlo si no es desde el momento en que empecé a verlo hasta el momento en que dejé de verlo [...] Y quién no comprende a cuál de estas dos nociones conviene dar el nombre de tiempo? De hecho, si el cuerpo, de modo alternativo, unas veces se mueve y otras está inmóvil, la duración de su movimiento y de su reposo la medimos por el tiempo, y decimos: "Ha estado el mismo tiempo parado que en movimiento", o bien, "estuvo dos o tres veces más tiempo parado que en movimiento". Dígase lo propio de otras estimaciones precisas o en torno a nuestras mediciones que, como suele decirse, hacemos a ojo. Por tanto, el tiempo no es el movimiento de los cuerpos» (*Confesiones* 11, 24.31).

Si el tiempo implica movimiento, deben existir al menos tres momentos en relación al punto en el que el observador se encuentra: pasado, presente y futuro. Estos tres estados están en continuo cambio, ya que el presente se vuelve pasado y el futuro se hace presente por medio del movimiento. Como dice el propio Aristóteles, «tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y después» (4.11.219b). De este modo, se puede decir que el espacio resulta imprescindible para medir el tiempo.

Una vez entendido el tiempo en los términos que Aristóteles plantea, el espacio previamente recorrido por un cuerpo es el 'antes' y el camino que queda por recorrer es el 'después'. Estos elementos expresan, por tanto, una posición del objeto en el espacio. Pero a su vez forman parte del fluir del movimiento mismo y del tiempo, ya que gracias al antes y el después es posible definirlo. Es más, como expone el pasaje anterior, estos elementos son necesarios para que sea posible el tiempo. Y la unidad que define estos momentos es el 'ahora', un ahora cuya característica fundamental es que carece de duración aunque está incorporado en el fluir del movimiento. De este modo, Aristóteles define el tiempo como la cantidad de movimiento en relación a un antes y un después del movimiento mismo, es decir, del cuerpo en movimiento, o respecto al lugar que ocupa ese antes y ese después.

El tiempo es el marco eterno e infinito en el que se contienen los acontecimientos particulares y finitos y estos pasan a ser concebidos como partes; no es el tiempo un efecto de estos, como pretende el platonismo. Esta definición se constituye como la base de la que parten otros estudios posteriores. Aristóteles, con su definición, impone la necesidad de relacionar el concepto del tiempo con otros dos: el espacio, puesto que el tiempo mide el movimiento de un cuerpo –perspectiva física; y, por otro lado, la percepción del sujeto –perspectiva psicológica–, no habría tiempo sin conciencia de ello. Estos dos conceptos irán unidos inexorablemente a las diferentes concepciones del tiempo que coexistían durante el Renacimiento y el Barroco y que se expresan en su forma representativa en distintas obras durante los siglos XVI y XVII. Garcilaso de la Vega expresa el movimiento y el pasado de la siguiente forma:

> Cuando me paro a contemplar mi estado
> y a ver los pasos por dó me ha traído
> hallo, según por donde anduve perdido,
> que a mayor mal pudiera haber llegado. (*Soneto* I, 1-4)

Por su parte, Platón considera que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad,[8] que como ella es circular en su concepción y desarrollo -concepción cíclica- y se mueve según el número. Al tiempo le corresponde la asignación del 'era' y del 'será' que son sus formas devenidas. Los astros fueron creados para que dividieran y guardaran las magnitudes temporales. Giran alrededor de la revolución de los demás recorriendo un círculo mayor o menor y volviendo siempre al mismo lugar -eterno retorno-, con el fin de dar cumplimiento a los días, los meses y el año, así como al día y la noche. La concepción platónica, por tanto, hace depender el tiempo de la eternidad -es su despliegue, su devenir.

> El autor de *La República* sostiene que el tiempo es una imagen móvil de lo eterno, al cual imita [...] la eternidad, desde el punto de vista del mundo inmutable de las ideas, constituye un tiempo dado en su totalidad, cuyo desarrollo da lugar a la apariencia sensible de la temporalidad (Eduardo Siena 31)

Como vemos, estas dos concepciones del tiempo en Platón y Aristóteles son irreconciliables. El ser humano percibe ambas experiencias del tiempo de forma separada. Por un lado, vive en un tiempo cosmológico compuesto por una sucesión de momentos que se repiten, como el paso del día a la noche. No existe el presente aquí. Cada momento funciona como 'aion', como elemento individual, sin pasado y sin futuro. Se trata del tiempo de la naturaleza, el tiempo objetivo expuesto por Aristóteles y Kant. Por otro, está la experiencia personal del tiempo, lo que podríamos llamar un tiempo fenomenológico, en donde se vive un continuo presente que permanece desde un pasado que se difumina y hacia la imprevisibilidad de un futuro que está llegando. Se trata del tiempo vivo, de la conciencia, subjetivo que señala Ricoeur y desarrollan San Agustín y Husserl entre ótros. Son, también, en definitiva, dos formas irreconciliables de entender el ser, uno como inteligible, eterno y por consiguiente atemporal y otro como ser sensible y temporal; sin embargo, ambas temporalidades coexisten en los distintos tipos de sociedades pre-modernas.

Disponemos de suficientes elementos historiográficos para deducir que estas reflexiones teóricas sobre el tiempo surgen como consecuencia

8 La eternidad se caracteriza por la ausencia de tiempo y, por tanto, de movimiento. De manera que la imagen móvil de lo eterno es un concepto paradójico que se resuelve sólo si entendemos el tiempo como la imagen, en el plano inteligible, de la idea de Eternidad. Esta imagen está atada al espacio y al movimiento, pero al ser circular desemboca en un eterno retorno a lo mismo. Así, la imagen móvil de la eternidad o lo que es lo mismo, la temporalidad circular produce una parálisis que refleja el concepto de eternidad.

de experimentar el fenómeno temporal, por medio de la percepción unos y de la memoria otros, de una manera similar en sociedades tan alejadas como la europea y la inca. Ambas, separadas por un abismo en forma de océano, conocieron y reconocieron la experiencia de estos dos tiempos complementarios.[9] De una parte, el individuo es consciente del tiempo lineal, ya que éste recorre y define su experiencia vital desde el nacimiento hasta la muerte; y por otra parte, vive el tiempo cíclico que se inicia cada día con el amanecer y finaliza con la puesta del sol.

El tiempo lineal establece un principio, un punto de inicio donde no existe el pasado ni la memoria, y un final, que impide toda posibilidad de intuición sobre lo que viene después. El individuo experimenta el tiempo lineal en una continua proyección hacia el futuro, aun sabiendo que cuando se alcance este último punto sólo existirá el presente y el recorrido realizado. Ejemplos de este tipo de temporalidad los encontramos frecuentemente en los poemas renacentistas que hablan de la fragilidad del tiempo, como los de Francesco Petrarca o Giovanni Boccaccio entre otros. En el siglo XVI son comunes los poemas amorosos que desarrollan el tópico del 'tempus fugit':

> coged de vuestra alegre primavera
> el dulce fruto, antes que el tiempo airado
> cubra de nieve la hermosa cumbre.
> Marchitará la rosa el viento helado,
> todo lo mudará la edad ligera,
> por no hacer mudanza en su costumbre. (Garcilaso, *Soneto* XXIII)

El reflejo de esta misma teoría podemos observarlo en la sociedad cristiana que llega hasta el siglo XV y plantea que el devenir histórico tiene un principio iniciador en la creación, una finalidad trascendente y un futuro prometedor. El momento presente sólo sirve de preparación para un futuro mejor. La cultura cristiana introduce un 'telos' a la historia que le da significado, evitando la inseguridad, el azar y la incertidumbre. La idea de un final de la historia condiciona la actividad de la sociedad. El futuro sería el elemento que da sentido al presente e integra a los ciudadanos.

Sin embargo, el tiempo circular funciona de manera diferente. La circularidad no tiene principio ni fin, se alimenta de sí misma, no acaba y define unas pautas concretas. Tanto indígenas como europeos obser-

9 En el siguiente apartado estudiaremos el modo en que ambas temporalidades se manifiestan y coexisten en las sociedades precolombinas y europea.

van los cambios de estación o los períodos de siembra, todos ellos, elementos constituyentes de temporalidades circulares. El tiempo circular crea la falsa imagen de un presente eterno, en donde suceden una serie de eventos en un determinado orden inamovible, lo cual genera una ilusoria sensación de control por parte del individuo y la comunidad. Y es que el modelo que se repite una y otra vez es un asidero férreo en que apoyarse, debido a la necesidad del ser humano por controlar todo aquello que le rodea. Un ejemplo de la aplicación al teatro de la temporalidad cíclica lo observamos en la comedia de Calderón *La vida es sueño*, a través de la construcción de la acción dramática de la obra. En ella, el protagonista aparece encerrado en una torre porque su padre, el rey Basilio, había determinado que sería un peligro para el reino. Al finalizar la obra, Segismundo condena al soldado que lo salvó de la torre a ocupar su puesto, cometiendo la misma injusticia que Basilio había cometido con él (3227-3300), corroborando la teoría del ciclo persistente. Alrededor de esta acción dramática cíclica, se construye el conflicto dramático y se acentúa la posición del ser humano ante la naturaleza, la sociedad en la que vive y los caprichos de la fortuna. Cuando Segismundo decide condenar al soldado rebelde es consciente de que está perpetuando el sistema en el que vive, pero al mismo tiempo esta decisión le permite integrarse en la sociedad.

La necesidad del ser humano por explicar el sentido último de la vida hace que la religión adquiera un papel fundamental a la hora de entender y gestionar el tiempo. El cristianismo y el panteón de dioses incas transforman la percepción de la temporalidad lineal cronológica del individuo en una temporalidad lineal teleológica por un lado y, al mismo tiempo circular, que se retroalimenta. Sin duda, esta normalización, esta construcción perceptiva se lleva a cabo en ambas sociedades para evitar el fin vacío y sin sentido último de la vida. De modo que con el cristianismo todo empieza y acaba en Dios. Tenemos muestras de ello en el mismo ritual de la eucaristía. El fiel acepta el pan y el vino que, mediante la transubstanciación se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo. De esta manera, con el acto de la ingestión de estos alimentos, la esencia de Dios es incorporada en el cuerpo del creyente, transformando su interior. La transformación final, el encuentro con Dios sucede porque el ser humano forma parte de la creación de Dios y contiene su esencia. Este pensamiento viene arraigado, como apunta Francisco Rico, por la ciencia médica que desde Heráclito aún sigue la teoría de los humores y presenta una estrecha relación entre la naturaleza y el individuo, entre el macrocosmos natural y el microcosmos humano. El ser humano, por tanto, está formado por una parte vegetal, animal

y divina, como queda expuesto en el famoso poema de Santa Teresa de Jesús:

> Vida, ¿qué puedo yo darle
> a mi Dios que vive en mí,
> si no es el perderte a ti,
> para merecer ganarle?
> Quiero muriendo alcanzarle (*Vivo sin vivir en mí*)

Debido a esta parte divina, el individuo puede ascender por todos los estadios de la creación hasta llegar a Dios, transformándose en Él. Así lo expone, también, sucintamente las siguientes líneas del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, del humanista del siglo XV, Pico della Mirandola: «Se essi sono vegetativi, egli sarà (simile ad una) pianta. Se sensitivi, egli diventerà bruto. Se razionali, egli sarà un angelo e figlio di Dio» (176). El cristianismo se apropia así de la percepción temporal europea reconvirtiéndola en su beneficio, al eliminar lo que de temeroso tiene el futuro.

Al otro lado del Atlántico se produce un hecho similar. En muchas tribus indígenas americanas incluían, como parte de los ritos religiosos, el sacrificio a los dioses y la consumición de las partes vitales del cuerpo de doncellas y jefes enemigos, en la creencia de que, de esta forma, se apropiarían de su esencia vital. De esta manera el espíritu del vivo se regeneraría permitiéndoles aumentar los ciclos vitales de su existencia y haciéndoles partícipes de las virtudes del sacrificado. También en tierras americanas el cristianismo intenta apropiarse de la percepción temporal indígena y junto con el resto de los elementos colonizadores provoca, en los pueblos colonizados, el conflicto social identificado por el término 'pachakuti' que perdura en nuestros días. Walter Mignolo define el término pachakuti del siguiente modo: «Pacha could be interpreted as the energetic confluence of space and time, and therefore the radiation of life. Kuti could be interpreted as a violent turn around, a "revolution" in Western terms» (*The Idea of Latin America* 165). La confluencia entre espacio y tiempo de la que habla puede entenderse como 'naturaleza' o 'madre tierra' (52), el conjunto de los seres vivos en relación a la tierra. Pachakuti es el desequilibrio del orden natural, un desequilibrio que se produce violentamente, en el momento mismo en que espacio y tiempo son la misma cosa. Para los americanos, la llegada de los españoles a sus tierras supuso pachakuti. Este momento activa en los indígenas el mecanismo de defensa del olvido, para ser capaces de adaptarse a la nueva situación y regresar a un estado de orden. Esta esperanza misma en el orden y la convicción en el pachakuti como un evento que se repite cíclicamente, permiten que el proceso de olvido

no sea total. La certeza de un orden tras el pachakuti obliga y refuerza la supervivencia de los recuerdos en las poblaciones indígenas, como apunta el Inca Garcilaso cuando expone el pasado de los incas, escondidos bajo un nuevo sistema. Esta revolución que expresa el pachakuti lo es, a todos los niveles del ser humano. Esto es, deconstruye el sistema social anterior y construye otro de entre sus cenizas. De esta forma, el inca vive en comunidad con la madre tierra y forma parte del ciclo natural, de un ciclo ordenado.

Una vez expuestos los planteamientos teóricos de la temporalidad lineal y cíclica, debemos realizar una clasificación sobre las distintas temporalidades que el individuo vive en una época determinada. Sin embargo, y debido a que las conclusiones se extraerán fundamentalmente de textos historiográficos, en los que se organizan hechos o eventos pasados, resulta difícil saber cuál es el verdadero alcance de estas representaciones escritas, como «componentes esenciales de la consciencia social, cuya estructura refleja los ritmos y cadencias que marcan la evolución de la sociedad y la cultura» (Gurevitch 260). La forma en que cada cultura percibe el tiempo determina su propia concepción del mundo, así como de los aspectos que provocan esa misma concepción: el espacio, lo casual, el cambio. Los historiadores también forman parte de su sociedad y, en consecuencia, están imbuidos de esa consciencia social que interpreta subjetivamente los acontecimientos pasados, pero ¿esta percepción es reflejada necesariamente en la forma de organizar la información en sus textos historiográficos? Aunque la respuesta a esta pregunta resulta primordial, dejaremos para el final de esta parte la discusión sobre la validez de establecer conclusiones sobre la vida de una comunidad basándose en representaciones escritas.

2. Los ciclos naturales y sus modelos de datación

Las sociedades premodernas con una fuerte base agraria niegan la temporalidad tal y como la expone Aristóteles, de forma interesada, puesto que la existencia de los acontecimientos futuros provoca incertidumbre a la comunidad. El modelo temporal de estas sociedades es el de la repetición de lo idéntico de Platón, lo que permite a la comunidad protegerse contra amenazas exteriores y transmite confianza a sus miembros. Es decir, se buscan patrones repetidos, cíclicos que encierren un eterno presente. Debido a esta necesidad por controlar los eventos y vivirlos una y otra vez, las comunidades premodernas tratan de sistematizar el mundo en el que viven utilizando calendarios y elementos de medición. Buscan con ello disponer de sistemas fiables para predecir las

regularidades temporales, de forma que la sociedad pueda organizar sus actividades futuras e identificar su pasado. Esto ha exigido el control de los diferentes ciclos naturales, el conocimiento de los diversos giros astrales y el uso de la matemática.

Como expone Cornelius Castoriadis, para controlar el campo, los períodos de lluvia y la recolección de la cosecha, buscaron una unidad de medida que se repitiera de manera constante. La que más obvia resultaba era la diferencia entre el día y la noche. Con esta unidad se crearon los primeros calendarios que reflejaban la repetición de patrones temporales tales como los ciclos lunares o la llegada de las distintas estaciones. De modo que los calendarios fueron creados con la finalidad de controlar los elementos de la naturaleza y reflejar los patrones cíclicos de distintos fenómenos naturales que se repetían periódicamente. A través de ellos es posible analizar el modo de vida de una sociedad así como las actividades que centran y constituyen la vida de la misma. Veamos, como ejemplo, el calendario azteca, previo a la conquista por parte de los españoles.

Según Elizabeth Hill Boone, existen al menos dos calendarios distintos que convivían en la época del imperio azteca. Por un lado, se conserva el religioso tonalpohualli, que cuenta un ciclo de 260 días y por otro el civil xihuitl, de 365. El contenido de ambos calendarios no fue elegido aleatoriamente. El xihuitl tiene en cuenta la relación entre la tierra y el sol, así como las estaciones, por lo tanto está formado por 365 días. Sin embargo, el tonalpohualli está formado por 260 días, que equivale casi exactamente a 9 ciclos lunares, y como expresa Dennis Tedlock, «the count even more closely equals the time from a first missed menstrual cycle, when a woman first notices she is pregnant, until childbirth» (232). Es decir, el tonalpohualli se centra en la gestación y el nacimiento, a través de los ciclos lunares mientras el xihuitl expresa una medición del tiempo solar. Sin embargo, ambos calendarios se complementan.

> The 260-day count coincided exactly with the 365-day count every fifty-two years, at which time the Aztecs metaphorically bound the years and understood the great cycle to be complete. The 52-year cycle, like the 20-day count and 260-day count, also has a human relevance, for it approaches the average human lifespan. Persons who had reached their fifty-second year had passed a significant milestone: having completed a cycle, they were considered aged and venerable. (Hill 17)

Los calendarios aztecas exponen dos tipos de cronología. Una más extensa que incluye el paso de las estaciones, y otra centrada en la mujer y el ciclo materno. Ambas cronologías evitan el futuro y hacen que el pasado no sea más que un evento por el que se volverá a pasar. También se puede observar dos tipos de cronología en el calendario maya, el doble uso sagrado –tzolkin– y civil –haab–.

Las secuencias de los calendarios europeos, sin embargo, se basan en efemérides astronómicas, como se ve en los calendarios romano, gregoriano, hebreo, musulmán; otras, en fenómenos de la naturaleza inmediata, como los meteorológicos, denominados fenológicos como el calendario celta; están los calendarios que se basan en sistemas de numeración, como el calendario litúrgico cristiano de los 40 días y los de la Grecia clásica basados en las Olimpiadas. Para establecer divisiones inferiores al día han sido necesarios instrumentos de gran precisión, que sólo a partir del siglo XVII pudieron empezar a sustituir a los más rudimentarios relojes de arena, de sol o de agua. La repetición de lo idéntico, referida a las horas, los días y los ciclos estacionales permiten la esperanza de los pueblos y generan autopoiesis creativa en cuanto a sus propios proyectos sociales, debido a la seguridad que genera la repetición de eventos. Y esta situación se produce en ambos lados del Atlántico hasta el siglo XV.

La repetición de lo idéntico promueve, también, la creación de los mitos primitivos de origen. En palabras de Eliade, un mito es una historia verdadera que ocurrió en el comienzo del tiempo y sirve de modelo de comportamiento para los seres humanos. «Imitando los actos ejemplares de un dios o de un héroe mítico, o simplemente refiriendo sus aventuras, el hombre de las sociedades arcaicas se desliga del tiempo profano y alcanza mágicamente el gran tiempo, el tiempo sagrado» (*Mitos, sueños y misterios* 19). Lo que significa que a través del mito la comunidad cree alcanzar la eternidad, el tiempo en donde todos los individuos son una misma entidad.

Estos mitos confieren a la comunidad una guía de comportamiento, un modelo a seguir, de manera que cada miembro se siente identificado con su origen y, por tanto, con el resto de miembros que forman la comunidad. El mito de origen y, en concreto, el mito del eterno retorno produce una experiencia temporal que no es capaz de distinguir, como ya vimos, entre presente, pasado y futuro:

> esta concepción cíclica de la percepción del tiempo que aparece mucho más tarde de manera distinta en sistemas sociales mucho más evolucionados, está relacionada, en cierta

> medida, con el hecho de que el hombre no se haya desprendido de la naturaleza y de que su conciencia permanezca subordinada a los cambios periódicos de las estaciones (Gurevitch 262-63)

Desde el punto de vista eurocéntrico, el eterno retorno es una concepción antiquísima, originaria de tradiciones orientales. Este mito reintroduce al individuo, como parte de la comunidad, en un plano eterno, estático e inmutable. El mito combate el miedo al discurrir temporal y busca la permanencia frente al cambio, mediante la repetición permanente de los acontecimientos.

Como ejemplo del eterno retorno, el Inca Garcilaso de la Vega expone las edades históricas de los incas en sus *Comentarios reales* y la esperanza de vuelta a una Edad Dorada.[10] Además, el pachakuti integra en su concepción una vuelta a la comunión con la naturaleza y una ordenación del caos. El cristianismo, también, manifiesta su creencia en el eterno retorno con el mito del Paraíso Terrenal y, tras la llegada de los españoles a América, creen que el mito toma forma en las extrañas tierras recién descubiertas.

3. La diversidad temporal griega

La sociedad griega vivía el tiempo como proceso cíclico con el movimiento de los astros, pero también como sucesión irreversible, expresada en los acontecimientos humanos. Parménides es el primer filósofo que teoriza sobre los elementos contrarios pero, a su vez, expone un mundo controlado por una eternidad intemporal. Platón, por su parte, y como ya quedó expuesto al principio de este apartado, identifica el tiempo con el movimiento ordenado y regular de los astros. Este movimiento, aunque regular y cíclico, encierra un tiempo lineal sucesivo; sin embargo, no parece que la sociedad griega apreciara en la sucesión de momentos un valor positivo.

10 El autor comienza exponiendo la barbarie de los primeros pobladores del Cuzco: «en aquella primera edad y antigua gentilidad unos indios había pocos mejores que bestias mansas y otros muchos peores que fieras bravas» (1, 27). Este planteamiento le sirve para exponer el origen de los incas, un poco más adelante: «permitió Dios Nuestro Señor que de ellos mismos saliese un lucero del alba que en aquellas oscurísimas tinieblas les diese alguna noticia de la ley natural y de la urbanidad y respetos que los hombres debían tenerse unos a otros [...] se han notado cuánto más prontos y ágiles estaban para recibir el Evangelio los indios que los Reyes Incas sujetaron, gobernaron y enseñaron» (I, 36).

El mundo griego se dividía en 'physis' o naturaleza y en 'polis'. La physis obedece a la repetición y al orden establecido por los astros mientras que la polis obedece a la realidad de las instituciones y del conocimiento. Así, mientras las instituciones rigen la vida diaria de la sociedad, también actúan como elemento de una estructura mayor, cíclica y repetitiva, que trasciende al mundo mítico. El uso de estas dos temporalidades se observa en las obras de Tucídides y Heródoto. Ambos usan un tiempo lineal en sus obras históricas, que contabilizaba veranos e inviernos. Sin embargo, combinan este modelo temporal con uno episódico o temático. Heródoto, por ejemplo nos ilustra el conflicto entre Persia y Grecia y organiza los sucesos históricos centrándose en el enfrentamiento entre Asia y Europa. Según esta cronología, Heródoto establece los distintos conflictos entre países 'civilizados' y 'bárbaros' sin importarle la sucesión de otros acontecimientos. Utiliza dos temporalidades, ancladas en distintos espacios. Por un lado, una secuencia lineal de años, que permitía establecer los orígenes de la civilización griega y, por otro, una cronología episódica centrada en diversos conflictos. Debido a la existencia de estos dos modelos organizativos, resultaba imposible establecer conexiones entre eventos sucedidos en las distintas cronologías. En la obra de Tucídides y Heródoto tenemos, por tanto, dos narraciones incompatibles, condenadas a no encontrarse, debido a que ambas dependían de espacios distintos y subjetivos.[11]

El historiador Polibio, en lugar de seguir la estela de Heródoto o Tucídides, inaugura el periodo helenístico separándose del tipo de narración basado en acontecimientos para exponer una narración de los hechos por medio de una medida independiente del tiempo (Wilcox 83). Utiliza las Olimpiadas como referente. Durante este período aparecen las listas cronológicas que exponían los acontecimientos acaecidos bajo el reinado de distintos monarcas. La primera cronología conservada es la tabla de Eratóstenes. Comienza entonces la tradición de las listas. A través de estas tablas se podía establecer un tiempo lineal uniforme, siempre y cuando los acontecimientos sucedieran en relación a un reino en particular. Aunque el hecho de narrar según la cronología de las Olimpiadas o de los distintos reyes griegos y romanos podría apuntar hacia un modelo temporal absoluto, en realidad establece un modelo exclusivo, dependiente de la comunidad sobre la que se basaba el sistema elegido.

11 «Because he tied each time frame to a particular space, Herodotus ignored opportunities to synchronize events occurring in different countries, maintaining separate chronologies where a modern historian would create a single one» (Wilcox 57).

4. Temporalidad lineal cristiana

Desde la Baja Edad Media y a lo largo del Renacimiento se hizo necesario medir no sólo el número de días que pasaban, sino cada instante. Si hasta entonces, los calendarios habían sido de gran utilidad para definir los periodos de siembra y recolección, a partir del siglo VIII, con el asentamiento árabe en la Península Ibérica y el desarrollo de las ciudades de Al-Andalus, llegaron a Europa avances en numerosos campos, desde agricultura hasta la óptica.[12] Pero además, comienza la investigación de elementos capaces de permitir la organización de las actividades diarias. Para conseguirlo, los árabes, que atesoraban una larga tradición en el estudio de los astros, acudieron a la observación de fenómenos naturales para buscar una nueva unidad de medida. En España, su influencia fue fundamental a la hora de entender y formular los mecanismos de medición del tiempo.

> En lo que se refiere al problema de los movimientos del Sol y de la Luna –bases del calendario–, España conoció dos obras árabes: *El tratado de Thabet Ibn Qurra* llamado *De Anno Solis* y *La suma que concierne el movimiento del Sol*, de Azarquiel. Ambos trabajos tratan de establecer la órbita del Sol en función de la duración del año. (Ikram Antaki 83)

El tiempo formaba parte de la vida del individuo y era fundamental organizarlo. Del mismo modo que sucedía con los calendarios, se estableció una unidad de medida que tuviera relación con un fenómeno natural perceptible, como fue el período de luz y oscuridad. Los árabes introdujeron entonces los relojes solares, una muestra más de su avanzada tecnología y obsesión por medir y controlar el tiempo.[13] El día se dividió en 24 segmentos u horas. 12 de luz y 12 de oscuridad. Pero esta división resultaba arbitraria, ya que, como apunta Samuel L. Macey, al no haber luz artificial, la mayor parte del trabajo se realizaba mientras había luz solar (4). Lo que hoy en día se concibe comúnmente como una hora, formada por sesenta minutos, en sus comienzos era una unidad de medida relativa y flexible que dependía de los períodos de luz y oscuridad. Así, una hora durante el día no tenía la misma duración durante el mes de agosto y el de enero, de manera que la percepción

12 Según Ikram Antaki, un avance en este campo lo constituye la traducción por Gerardo de Cremona, del *Libro de las visiones*, de Ibn al Haytham, donde se demuestra que la imagen se forma en el cristalino (89).

13 Incluso Moche ben 'Ezra escribió un poema en honor al reloj que Harun al Rachid regaló a Carlo Magno.

del paso de las horas era variable. Durara lo que durara la luz solar, el día tenía 12 horas. El tiempo, por tanto, se dilataba y reducía según convenía. No obstante, a partir del siglo XIV, con la invención del reloj mecánico, se estableció una medición sistemática que no generaba una percepción variable del tiempo en el ciudadano. Estos primeros relojes eran capaces de medir con exactitud el tiempo transcurrido, aunque rápidamente acumulaban retrasos.[14] Antaki apunta que, para esa época, «la España musulmana, ya conocía el reloj anafórico movido por flujos de agua y de mercurio. Juntando las dos técnicas del reloj anafórico movido por flujos y el de engranajes, se obtuvo el reloj mecánico». (91) Finalmente, en el siglo XVII los relojes mecánicos fueron capaces de medir sin errores y de manera constante el tiempo.

Pero no sólo se logran avances en la medición del tiempo durante la Edad Media. San Agustín hace uso de dos modelos organizadores de eventos. Por una parte establece una temporalidad lineal en sus *Confesiones* y *Ciudad de Dios*, con una sucesión de eventos creados por Dios y que trasciende cualquier orden particular de sucesos (Wilcox 122). Esta temporalidad lineal es absoluta, no está basada en ningún elemento particular y es la base que más tarde se usará para formular el concepto de tiempo absoluto. Pero a su vez, San Agustín intuye que los distintos hechos históricos contienen una temporalidad propia, que depende enteramente del observador. De modo que comienza a estudiar el tiempo y, a través de su crítica a los principios temporales propuestos por Aristóteles, abre las puertas en Europa al monopolio cristiano del tiempo. San Agustín no concibe el movimiento de los objetos como tiempo sino que, acercándose peligrosamente a Platón, establece que el tiempo es personal y experimentado por el alma. Sin embargo, no nos encontramos aquí con una reformulación del concepto de microcosmos humano sino que, para Agustín el tiempo mismo está contenido en el alma en forma de atención, memoria y expectación. El tiempo, por tanto es una 'distentio animi' en el presente, pasado y futuro y, a su vez, una 'intentio animi' hacia lo eterno. No depende de ningún cuerpo externo, sino de la propia percepción del individuo. Como expone Wilcox, «Time itself is personal, created by the attention of the soul as it moves events from expectation to memory. This personal time created its own chronology, just as did the time of the Oecumene, a chronology in each case that expressed the unity which underlay it» (124).

14 «The Japanese use of temporal hours is particularly interesting. Though time reckoning by equal hours was introduced in Europe shortly after the advent of mechanical clocks, in Japan temporal hours continued in use until as late as 1873» (Macey 4).

Una materialización de este concepto del tiempo lo tenemos en los diarios de Colón, cuando el almirante decide registrar sólo una parte de las millas marítimas recorridas cada día para variar la percepción temporal de los marineros, quienes eran conscientes de que la distancia recorrida por los barcos variaban según una serie de elementos. Aunque al final, los marineros estuvieron un número de días fijos de travesía, su percepción del tiempo empleado y la distancia era menor.[15]

Por tanto, en lugar de medir el tiempo, éste es creado por el individuo. Este tiempo personal convive con un tiempo basado en la llegada de Jesucristo y en la espera de la segunda venida. El cristianismo introduce así un tiempo lineal teleológico ya que, como expone Le Goff en *Tiempo, trabajo y cultura* «tiene un sentido, una dirección, tiende hacia Dios» (49). Estamos tratando con un tiempo creado y controlado por el mundo sobrenatural, por Dios. La finalidad última, el encuentro con Dios, es el abrazo del ser humano con lo eterno, que no es más que la dilatación del tiempo al infinito. Es lo que más tarde Newton denominará como tiempo absoluto. Pero, este tiempo convive con el antiguo tiempo cronológico lineal, calculado matemáticamente y con una temporalidad circular desarrollada en la liturgia y en el calendario pagano.[16]

Durante la segunda mitad del siglo XII, surge la figura de Joaquín de Fiore quien continuando la tradición del pensamiento agustiniano, a través de una lectura hermenéutica de las Sagradas Escrituras, divide la historia en tres etapas: la edad del Padre, protagonizada por el miedo a la divinidad; la del Hijo y la del Espíritu Santo. De manera que, en su teoría, el devenir está movido por una fuerza que supera al ser humano.

Finalmente, durante el Renacimiento, el tiempo personal cobra mayor importancia, como se puede observar en diversas narraciones del siglo XVI. El tiempo episódico alcanza todo su esplendor en esta época por medio de las crónicas y de los poemas épicos. Los estudios más recientes sobre las crónicas de Indias revelan la influencia de la retórica historiográfica renacentista y de la retórica forense, como afirma González Echevarría. La obra de Bernal Díaz del Castillo *Historia*

15 En el diario del primer viaje, la entrada del viernes 5 de octubre dice así: «Navegó a su camino. Andarían once millas por hora. Por noche y día andaría 57 leguas, porque aflojó la noche algo el viento. Contó a su gente 45» (*Textos y documentos completos* 107).

16 «El cristianismo selló un vuelco en la historia y en el modo de escribirla, porque combinó al menos tres tiempos: el tiempo circular de la liturgia, vinculada con las estaciones y que recuperaba el calendario pagano, el tiempo cronológico lineal, homogéneo y neutro, calculado matemáticamente, y el tiempo lineal teleológico, o tiempo escatológico» (Le Goff, *Pensar la historia* 57).

verdadera de la conquista de la Nueva España tiene influencias de ambas tendencias, pero también está fuertemente influida por novelas de caballería como el *Amadís*. Así, encontramos en la obra de Bernal Díaz del Castillo una estructura narrativa episódica desde el primer capítulo con expresiones como «y volviendo a nuestra materia» o «volvamos a nuestro cuento» en el capítulo dos.

Los poemas épicos resurgen en España durante esta época vigorizados por las travesías y aventuras, que son propiciadas una vez se descubre el Nuevo Mundo. España comienza a vivir una época dorada y necesita un formato en el que contar sus proezas. La épica se convierte, por tanto, en un elemento de propaganda que exalta las victorias de los españoles en América. Estos poemas son construidos según la estructura del modelo épico virgiliano. Así, la narración de los hechos se ordena de forma episódica, lo que permite entender cada canto como una unidad temporal independiente de las demás, con principio y fin. Por ejemplo, el Canto XV del poema *Armas antárticas* se titula: «Cuéntase los ritos con que los caribes sacrificaron los doce compañeros de Rampo y cómo él, por el amor y industria de Guayllatolda, hija del cacique Marcapoma, se huye con ella a Vilcabamba» (f. 219r) y cuenta exactamente lo que anticipa el título. Pero aunque la estructura narrativa es la misma, la épica española del XVI está condicionada por la finalidad de ensalzamiento del imperio, lo que da lugar a que desarrolle unas variaciones respecto al modelo clásico. En relación a este nuevo modelo de épica, comenta Paul Firbas en su estudio sobre *Armas antárticas*:

> Durante el siglo XVI se desarrolló en Europa la «épica culta renacentista», un nuevo género de extensos poemas narrativos que combinaban las tradiciones clásicas con los cantos populares del medioevo tardío. Este nuevo género nació con la imprenta y toma forma en Italia, en la Ferrara de Boiardo y Ariosto. (70)

Este subgénero se caracteriza por la exaltación de la ideología guerrera y la visión providencialista de España.[17] Pero además utiliza elementos veraces frente a la épica verosímil italiana ya que, al contrario que Italia, España está pasando por una etapa gloriosa y no necesita inventar aventuras sino relatar los acontecimientos para exaltar y promover las campañas hacia América. Juan de Miramontes Zuázola comienza su poema épico *Armas antárticas* del siguiente modo:

17 Maxime Chevalier, "La épica culta," *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976) 104-137.

> Las armas y proezas militares
> de españoles católicos valientes
> que por ignotos y soberbios mares
> fueron a dominar remotas gentes,
> poniendo al Verbo eterno en los altares
> que otro tiempo, con voces insolentes,
> de oráculos gentílicos espanto
> eran del indio (agora mudas), canto. (vv. 1-8)

En este poema épico, la exaltación a las 'proezas militares' españolas es el punto de partida de una obra en la que se contarán dos historias: la conquista del Perú y, la relación entre las colonias y los piratas ingleses. Pero estas historias son divididas en sucesos, en compartimentos estancos que se suceden en una narración episódica y personal.

5. La Modernidad a partir del tiempo absoluto de Newton

El modelo de cronología lineal, basado en la llegada de Jesucristo, continuó con fuerza durante todo el siglo XVI y el XVII hasta despegarse definitivamente de la visión teleológica que imprime el cristianismo. Wilcox expone en estos términos el concepto de tiempo absoluto:

> The new methodology and the Julian period were crucial to the formation of a dating system for absolute time, but they did not immediately create such a system. That system, based on the years before and after Christ, came into general use only toward the end of the seventeenth century with chronologers such as Isaac Newton. Its usage made possible a new sense of historical narrative, one which conceived time frames as empty units, which were devoid of particular meaning but which gave substance and form to all events. (188)

La cronología basada en el tiempo antes y después de Jesucristo se convirtió en el único referente utilizado para organizar hechos históricos debido, en parte, a que pierde su sentido primigenio. Pierde toda intencionalidad quedándose vacía de contenido, lo que propició que pudiera ser aplicada a cualquier hecho histórico. En consecuencia, se olvidan las leyes del movimiento astronómico y el tiempo relativo del sol y la luna, dejando un tiempo puro que se extiende sobre cualquier experiencia posible.

El origen del florecimiento de esta temporalidad debe buscarse en la coincidencia con la llegada a América y en la falla que se abrió para

los europeos, en el sistema de símbolos que anteriormente mantenían unidos lo natural con lo transcendente. Entonces se produce una crisis de lo real que culmina con la búsqueda de nuevos referentes sobre los que sustentar todo lo nuevo que acontecía. Así se llega a utilizar un concepto abstracto de tiempo carente de referentes, que evolucionará hasta el tiempo absoluto de Newton.

La crisis de lo real es también una crisis procedente de los descubrimientos geográficos y, por tanto, del espacio. Cuando pensadores como Descartes se preguntan por la realidad, están poniendo en tela de juicio, no sólo el modelo cosmogónico en el que viven, sino también sus precedentes filosóficos que se fundamentan en el espacio, como el modelo de temporalidad aristotélica. Cuando los españoles recorren el Atlántico por primera vez en 1492, se produce una confrontación entre la concepción europea de la realidad y lo verdaderamente real. Este momento crea en ellos una sensación de incertidumbre contra la que es necesario reaccionar y que debe solucionarse. Y la reacción llega en forma de una nueva manera de acercarse a la verdad que se separa del modelo de conocimiento imperante[18] para dejar paso a un nuevo modelo basado en la ordenación y catalogación de los elementos. Esta ordenación de los elementos depende del tiempo, pero ¿qué tiempo? Distintas personas podrían elegir diferentes temporalidades según les conviniera, lo cual alejaría al pensador y al científico de lo 'real'. Por tanto, el ordenamiento de los elementos de la naturaleza tiene que basarse en el concepto de un único tiempo, inmutable y constante.

Newton, durante la segunda mitad del siglo XVII soluciona el problema estableciendo una temporalidad que, como él mismo comenta en *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, fluye sin relación a nada externo (8). El tiempo de Newton no se basa en ningún espacio y por tanto no está sometido a la naturaleza o a la percepción del ser humano. Se ha definido un tiempo absoluto que, como indica Slife, posee como características la objetividad, continuidad, linealidad, universalidad y reduccionismo.[19] Este modelo, necesario en una época de

18 La relación entre signo-significante-significado que ya apunta Foucault en Las palabras y las cosas es sustituido por un modelo en el que impera la catalogación y el ordenamiento de la realidad para, una vez hecho esto, poder extraer conclusiones. Estas ideas son desarrolladas en profundidad en la cuarta parte de este libro.

19 «Newton's approach to time left science with a legacy of five somewhat overlapping implications or characteristics for scientific explanation. These include objectivity, continuity, linearity, universality, and reductionism. Some of these characteristics are the properties of time itself, as envisioned by Newton, and some are the necessary properties of the events to be explained, because they are in absolute time» (Slife 18).

incertidumbre, fue fácilmente incorporado por la sociedad europea debido a la tradición de la linealidad teleológica cristiana que establecía un inicio y un final de los días. Lo único que había que hacer era asumir el año del nacimiento de Jesucristo como el momento desde el que comenzar a contar.

El tiempo absoluto es el resultado final de todo un proceso de crisis en la representación y en la búsqueda de la realidad. Debido a su separación con la realidad y su preexistencia ante cualquier elemento, se convierte en una unidad de medida universal que incluye todas las concepciones temporales anteriores, desde la temporalidad cíclica basada en la naturaleza a la linealidad teleológica. Este tiempo absoluto existe en el marco de la imaginación, impone un espacio imaginario infinito y desde allí toma el control de la realidad y la ordena objetivamente.[20] De manera que los acontecimientos se desarrollan en el espacio de la imaginación y se ordenan conforme al tiempo absoluto y no al contrario.

A lo largo de las siguientes páginas se irán desarrollando las consecuencias del encuentro entre la episteme europea y la precolombina, así como las consecuencias de la aparición del tiempo absoluto en el espacio de la representación.

6. La representación literaria del tiempo

Los filósofos y teóricos actuales tratan de pensar el tiempo en relación, por una parte, al sujeto mismo, es decir, a la percepción del fenómeno temporal y, por otro lado, en relación a la historia.

Hasta el momento hemos explorado distintos tipos de tiempo dependientes de la percepción del observador y en relación a un espacio concreto que define la sucesión de acontecimientos naturales, como puede ser el movimiento de los astros. Los seres humanos tienen la necesidad de controlar y ordenar el tiempo según los hechos históricos de importancia para la comunidad, como son los períodos de siembra y recolección. Pero la temporalidad no sólo organiza la actividad del individuo sino que también regula la sucesión de eventos mediante la memoria. La organización de los acontecimientos históricos, expuestos en las obras historiográficas europeas hasta bien entrado el siglo XVI, ha seguido, como hemos podido observar, distintos patrones, definidos por el espacio o espacios en que el autor ha decidido enmarcarlos.

20 En el cuarto apartado se estudiará el modo en que este tiempo absoluto interviene y permite la convivencia de temporalidades irreconciliables debido a la formación representativa en el plano de la imaginación.

Este espacio se compone de una sucesión de puntos determinados o momentos. Existe una conexión entre el autor y la organización de los eventos pero también con el tiempo y el espacio propio del texto. Este espacio es denominado trama, 'muthos' aristotélico o 'narrativa' según Paul Ricoeur. Éste último concibe el tiempo como la organización de eventos (36). Primero aparece un acontecimiento que se hace presente, luego otro que hace que el anterior se convierta en pasado, y así sucesivamente. Hay, también, otra dimensión del espacio-tiempo que se manifiesta en la lectura cuando, por ejemplo, un lector se enfrenta a una novela.

De la clasificación realizada, podremos definir dos tiempos que no tienen conexión entre sí y que dependen de dos espacios completamente distintos. Por un lado, el lector se sitúa en un espacio físico determinado. En este contexto, el acto de leer es el movimiento que propicia la experiencia del tiempo. Este tiempo depende, pues, del movimiento de la Tierra respecto a los astros y se mide convencionalmente por medio de las horas. El lector mide su tiempo en relación a un 'antes' de la lectura y un 'después' de ella.[21] Pero además hay otro tiempo que depende de los acontecimientos que suceden en la narración, compuesto de introducción, nudo y desenlace. Este otro tiempo se presenta únicamente cuando el lector vive la sucesión de acontecimientos propuestos por la obra. En ambos casos es fundamental tanto un espacio determinado como un sujeto que recorra dicho espacio. Así, la representación del tiempo reflejada en la organización de sucesos es un concepto que depende del criterio de su autor y a su vez es vivido por el lector. Esto nos lleva irremediablemente al debate sobre la narración y su capacidad para reflejar una vivencia temporal determinada. El lenguaje y los distintos modelos de organización de eventos, ¿ofrecen una representación fidedigna de la vida del individuo de la época o son una construcción ajena a la vivencia?

Varios pensadores han tratado de dar respuesta a esta pregunta mediante distintos acercamientos al problema temporal. Veamos algunos:

W. Dilthey trata la problemática del tiempo en relación a la historia. Busca establecer el fundamento y la metodología de las 'ciencias del espíritu' –esto es, historia, política– mediante la comprensión descriptiva y refutará el positivismo, que con su método analítico afirma el uso de una metodología común para todas las ciencias. Los acontecimientos de la naturaleza pueden darse a conocer mediante el método explicati-

21 Este tiempo mundano no es más que la narración de las acciones que realiza el sujeto, o la posibilidad de que sean narradas (Ricoeur 113).

vo, pero las manifestaciones espirituales del hombre –acontecimientos históricos, valores y cultura– tienen que ser comprendidas dentro del contexto histórico de su época. Toda comprensión es aprensión de un significado o sentido.

La vida es una realidad que pertenece a la historia y no puede ser interpretada fuera de ella, ni con categorías ajenas como 'sustancia' o 'sujeto'. La vida debe interpretarse desde la propia historia, en el flujo espacio-temporal. Se trata en todos los casos de dar razón del fenómeno ofrecido, pero se trata de dar de él una razón histórica. La narración de los sucesos supone, para Dilthey, la introducción de un tiempo previamente dado por la propia narración, ya que el relato busca formas de tiempo estructuradas. Este modelo, aunque es válido para las ciencias de la naturaleza, no lo es para interpretar la realidad histórica debido a que la narración tiene en cuenta hechos aislados, a los que después se les añade, a la hora de exponerlos, la temporalidad. Dilthey se aleja de la concepción temporal que permite ordenar y explicar los hechos ordenándolos en etapas históricas y busca un tiempo que emerge con la vida en su acontecer histórico.

Paul Ricoeur, lejos de tratar de buscar una temporalidad producto del acontecer histórico, se pregunta el modo en que el ser humano puede conectar la experiencia del tiempo físico con la del tiempo vivido. Su tesis es que el ser humano puede escapar de la alternativa entre el tiempo físico y el tiempo vivido inscribiendo, a través del lenguaje, su propia experiencia del tiempo en el tiempo físico. De esta manera, Ricoeur nos presenta un tercer tiempo, un tiempo humano socialmente construido mediante el lenguaje. Las características del tiempo humano incluyen la posesión de una noción de presente, pasado y futuro, al igual que sucede con el tiempo vivido. Pero además, utiliza recursos tales como el lenguaje, que sirven para relacionar la experiencia personal y subjetiva, con el tiempo de otras personas y el tiempo cósmico. El lenguaje, constituido en relato, será el mediador en la constitución del tiempo humano. Una de las finalidades de la historia es comunicar una acción acaecida en el pasado y ajena al lector. Sin embargo, el lector no recibe la acción misma sino una sucesión, una representación de la acción. La narrativa, según Paul Ricoeur, será un elemento fundamental a la hora de representar una acción. En *Time and Narrative*, introduce el término que le servirá para definir la estructura narrativa: mimesis, que es definida en un primer acercamiento como imitación o representación de la acción por un lado, pero también es la organización de eventos (34), conteniendo en una sola palabra tanto la acción como el 'muthos' aristotélico.

Mediante la narrativa no trata de entender un tiempo que emerja de la vivencia y se desarrolle en su acontecer histórico, como intenta Dilthey, sino que impone una estructura temporal que permite el paso de las vivencias en el tiempo físico. Como expone Meili Steele «He needs the innovative dimension in order to make narrative an aesthetic judgment rather than a determinative judgment about truth and to keep narrative from being a constituent of our being in the World» (429). La narración es un elemento externo a la percepción de los acontecimientos y, por tanto, resulta una construcción ajena al tiempo vivido. Basta con que pensemos en el modo en que percibimos nuestra realidad. Los hechos no suceden como historias perfectamente narradas, sino como flujo de imágenes.

David Carr, por el contrario, denuncia en su libro *Time, Narrative and History* a los que conciben un carácter artificioso en la narrativa, como elemento que sacia la necesidad de obtener una relación coherente entre los distintos eventos (15). Como en los autores anteriores, Carr buscará un enlace entre las narrativas históricas y la experiencia vivida. Para ello, introduce el concepto 'prethematic awareness of the past' para expresar la conexión con la historia que cualquier persona pueda tener. De manera que toda experiencia humana se hace permeable a la realidad histórica.

Siguiendo a Dilthey, el ser humano, para Carr, es un observador de la historia, pero sobre todo vive en la historia y se relaciona con ella. Además, la narración es el elemento que permite explorar la relación pretemática con el pasado. Para Carr, la narrativa «is an extension of a basic configuration of human existence» (Carroll 298). Expone una estructura básica de la realidad humana. Para este autor, la forma narrativa no es una imposición sobre los eventos sino un elemento de ellos. Por tanto, las narrativas históricas, al derivar de nuestra toma de conciencia del pasado, no exponen discontinuidad con la vida diaria. Las narrativas históricas representan el pasado, aunque Noel Carroll pone en duda que representen las vidas ordinarias (299).

Carr busca convencer al lector de que las narrativas derivan de la experiencia vivida y, por tanto, la narrativa histórica no es más que una continuación de la vida ordinaria. Está interesado en el tiempo humano, en la percepción más que en el tiempo real, ya que la narrativa expresará este tiempo. Aunque Carr expone cómo la narrativa no es un elemento impuesto por el historiador, no puede demostrar, sin embargo, que el historiador no imponga una visión particular sobre un aspecto aislado de la realidad, sobre la vida de una persona, por ejemplo.

El historiador Hayden White, al contrario que Carr, aporta que la estructura narrativa no tiene ninguna relación con la vida cotidiana, y con la experiencia temporal. Pero tampoco cree que sea una forma de representación de los eventos, sino, más bien, una manera de hablar,[22] común a todas las personas, indiferente a las construcciones culturales y sociales. Se trata del puente que traduce el conocimiento en palabras. Es un lenguaje que todo ser humano entiende. La estructura narrativa de los acontecimientos históricos hace que los eventos hablen por sí mismos.

Uno de sus seguidores, Eviatar Zerubavel establece, en *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, las coordenadas temporales que las narrativas históricas pueden presentar y, a su vez, expone la importancia de la memoria en la construcción del tiempo.[23] Para Zerubavel, los hechos históricos pueden formar narrativas a través de la argumentación o trama.[24]

El autor define distintos tipos de narrativa en relación con el tiempo que representan. De esta forma, establece el progreso narrativo, el declive, el tiempo en zigzag, el argumento histórico unilineal y plurilineal, así como el tiempo circular. Zerubavel, asimismo, indica el modo en que la mente presenta una continuidad temporal en las narrativas históricas, por medio de distintas estrategias:

> Continuous identities are thus products of the mental integration of otherwise disconnected points in time into a seemingly single historical whole. More specifically, it is our memory that makes such mental integration possible, thereby allowing us to establish the distinctly mnemonic illusion of continuity. (40)

Y expone el modo en que un evento puede originar una discontinuidad histórica, lo que lleva a la división de la línea temporal en dos, representando el antes y el después del suceso.

A la vista de lo expuesto a lo largo de esta primera parte, asumiremos que el tiempo queda grabado, como si del negativo de una película se tratara, en el lenguaje escrito, no como un reflejo de las vivencias sino

22 «Narrative should be considered less as a form of representation than as a manner of speaking about events, whether real or imaginary» (White 2).

23 «Approaching the phenomenon of memory from a strictly formal narratological perspective, we can actually examine the structure of our collective narration of the past just as we examine the structure of any fictional story» (13).

24 Claramente está siguiendo a Paul Ricoeur en este asunto. El 'emplotment' resulta fundamental para conferir a los eventos históricos una estructura narrativa.

como construcción necesaria para crear una historia coherente y permitir al lector trasportarse al pasado. El autor, por tanto, como sujeto que observa los acontecimientos, debe establecer un espacio común en donde los distintos sucesos se relacionan. Las obras historiográficas nos ayudan a discernir la dificultad que existía para establecer una unidad temporal que permitiera una organización lógica de los sucesos. Y de hecho, desde los tiempos de Heródoto y Tucídides no encontramos unidad sino distintas temporalidades que convivían en las obras históricas. La exploración de una medida temporal que permitiera la narración continuó hasta Newton, que consigue deshacerse de la experiencia del sujeto y de la naturaleza con su tiempo absoluto.

Segunda Parte

Crisis de lo real y surgimiento de la nueva temporalidad

En el apartado anterior se han contemplado distintas temporalidades, consecuencia de la diferente manera en que la sociedad entiende la relación sujeto, movimiento y espacio. Se ha analizado, tanto en las civilizaciones precolombinas como en la europea, cómo la temporalidad se desarrolla en armonía con los ciclos naturales, de manera que, para definirse, el tiempo depende de la naturaleza como espacio en el que se desarrolla el movimiento. Los calendarios, las estaciones, los meses y los días son intentos de aprehender y medir la relación entre el ser humano y su entorno. Aztecas, incas y europeos coinciden en relacionar el tiempo con la naturaleza que les rodea, aunque representen sus vivencias del tiempo de manera diferente. Paralelamente se va desarrollando en Europa otra vivencia del tiempo que no depende de la naturaleza. Se trata de ese tiempo subjetivo del que habla San Agustín, un tiempo que depende enteramente de la percepción del individuo, que no reside en elementos exteriores sino en el interior del ser humano y que permite la posibilidad de controlarlo, de amaestrar y definir sus límites y, en consecuencia, de poseerlo.

El paso de una temporalidad sujeta al espacio natural hacia un modelo en donde la naturaleza deja de ser el elemento fundacional no es algo que suceda de la noche a la mañana. Es necesario deshacerse del espacio, desacreditar su influencia, relativizar su existencia, de-construirlo y para ello habrá que esperar al encuentro entre Europa y América y un largo período de tiempo posterior.

Durante el siglo XVI, al producirse el contacto entre Europa y América, la concepción de la temporalidad como elemento impuesto por la naturaleza entra en crisis en ambas orillas del Atlántico. El encuentro entre los europeos y las civilizaciones americanas no sólo pondrá en duda el concepto de realidad europea basado en los textos cristianos y la filosofía clásica, sino que establecerá un nuevo espacio, producto del viaje, que permite conectar dos planos de realidad, hasta el momento separados: lo real y lo imaginario.[1] La peculiaridad de este espacio resi-

1 El viaje que realizó Marco Polo a China por la ruta de la seda se enmarca dentro

de en que no se relaciona con la naturaleza sino con el viaje y las nuevas relaciones de poder y conocimiento que se crean con el encuentro entre América y Europa. A lo largo de este apartado se indagará sobre la formación del espacio atlántico como lugar de encuentro entre modelos distintos de pensamiento. Para ello se estudiarán las diferencias y similitudes entre las temporalidades precolombinas y europea. Conociendo a fondo estos aspectos se podrá entender la crisis de lo real y la nueva temporalidad que surge tras el encuentro entre Europa y América.

Al analizar, más adelante, *La Araucana* de Alonso de Ercilla encontraremos una muestra paradigmática de esta crisis de la realidad, trasladada al plano de la representación literaria.

7. Asimilación europea de la temporalidad indígena

La inmensidad del océano Atlántico mantuvo separados Europa de América durante siglos. Debido a esta separación, civilizaciones como la azteca o la inca por un lado y la europea por otro evolucionaron desconociéndose. Así, a la hora de analizar un tema tan complejo como la temporalidad y debido al completo aislamiento entre estas culturas, se podría deducir que aztecas, incas y europeos deberían concebir el tiempo de manera diferente. Sin embargo, esto no sucede exactamente así. Las vivencias de la temporalidad, a pesar de los obstáculos naturales y del Atlántico, resultan similares en ambas orillas. Y esto se debe a que el ser humano, a escala global, experimenta el tiempo en relación con la naturaleza que le rodea, con su propia percepción de los acontecimientos y con una cosmología determinada. Representa estas vivencias mediante historias o calendarios con el fin de explicar lo que debe ser recordado por la comunidad, creando así su memoria colectiva en torno a los hechos fantásticos pasados. Los modelos temporales analizados brevemente con anterioridad dependían de la relación de la comunidad y del individuo con su hábitat o con sus recuerdos. Si nos ceñimos a esta catalogación es fácil identificar tanto a incas, aztecas y europeos como sujetos que se rigen por el modelo de temporalidad denominada antihistórica, basada en la regeneración cíclica o repetición perpetua de los ciclos arquetípicos. Sin embargo, aunque los modelos temporales, como se verá a continuación, tienen el mismo fundamento, el modo en

---

de los parámetros del mundo conocido por Europa. El cristianismo tenía conocimiento del continente asiático ya que uno de los hijos de Noé fue enviado a poblar ese continente. La distancia entre Europa y territorios como China hacía del continente asiático, durante la época medieval, el espacio perfecto para albergar todo tipo de magias y seres extraños.

que se organizan y la importancia que ejercen en la vida de las distintas comunidades es diferente. La necesidad de estas civilizaciones por explicar lo extraño y lo desconocido resulta fundamental para establecer una imagen cohesionada de grupo y dar sentido a todo aquello que rodea al ser humano y, por lo tanto, a la comunidad. Por ello, tanto unos como otros han dejado huellas perennes de la importancia que tienen sus orígenes.

Gracias a autores como Felipe Guaman Poma o Pedro Cieza de León conocemos una de las versiones del mito de origen inca. Según estos cronistas, el cerro de Tambotoco, en las cercanías del Cuzco, contenía tres cuevas o ventanas de donde salieron tres etnias: maras, tampus y ayar. Estos últimos comienzan un peregrinaje en busca de un lugar para establecer su comunidad. Pero las envidias entre los hermanos hacen que Ayar Cachi termine encerrado en la cueva de donde originariamente salieron. Ayar Uchu quedó petrificado en otra cueva y Ayar Auca también quedó convertido en piedra al encontrar el valle de Acamama. Sólo quedó Ayar Manco –Manco Cápac– con sus seguidores, los cuales al llegar a Cuzco, y tras luchar con los que previamente poblaban el lugar, se establecen en este territorio. Otra versión de este mito, recogida por el Inca Garcilaso de la Vega, nos cuenta cómo Manco Cápac y su esposa Mama Ocllo emergen del lago Titicaca para cumplir los deseos del dios Sol. Deben encontrar un valle en donde fundarán su imperio. Para ello, Manco Cápac trata de clavar su vara en la tierra, al principio sin éxito, hasta que, al llegar a Huanacauti, lanza su vara y se clava en la tierra. Allí deciden construir su imperio: «La primera parada que en este valle hicieron –dijo el Inca– fue en el cerro llamado Huanacauti, al mediodía de esta ciudad. Allí procuró hincar en tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se les hundió al primer golpe que dieron con ella, que no la vieron más» (Garcilaso I, 39).

Los aztecas, por su parte, narran la historia de Tonacatecuhtli, dios principal que tuvo como esposa a Tonacacihuatl y ambos se criaron en el decimotercer cielo, lugar cuyo origen se desconoce. De esta relación tuvieron cuatro hijos los cuales, tras un periodo amplio de tiempo, se reunieron para organizar las tareas de creación del mundo. Así dieron origen al fuego, al sol, al hombre y a la mujer. Una vez hecho esto, los dioses hicieron los 360 días del año divididos en 18 meses y 20 días cada uno. Posteriormente crearon los cielos y el agua, pero entonces se dieron cuenta de que necesitaban la tierra, de manera que los dioses Quetzalcoalt y Tezcatlipoca bajaron a la diosa del cielo y la partieron por la mitad. Con una parte hicieron la tierra y la otra la llevaron al cielo. Cuando el resto de dioses se dieron cuenta de lo que había sucedido, decidieron

hacer que la tierra diera frutos para que alimentaran a los seres humanos y moldearon la tierra con árboles, flores, valles y montañas.

Por último, los mayas cuentan en el *Popol Vuh* cómo en el principio de los tiempos sólo existía el vacío y el silencio generado por el mar en calma y el cielo. Entonces se reunieron el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz y los Progenitores, y decidieron que antes del amanecer debían crear al hombre. Así que Tepeu y Gucumatz crearon la tierra, y los Progenitores la flora y fauna. Pero los animales no podían hablar, así que el Creador, los Progenitores y el Formador, tras varios intentos fallidos, consiguieron crear al ser humano.

En estos mitos cosmogónicos se establece, de distintas maneras, el modo en que todo fue creado. Los tres relatos destacan la presencia de un dios o dioses todopoderosos que crean los elementos de la naturaleza, comenzando por el cielo o la tierra y terminando siempre en el ser humano para formar el mundo conocido. En el caso del mito azteca, el decimotercer cielo preexiste a la creación mientras que en la mitología maya, aparte del cielo, también se incluye la existencia del agua y describe estos elementos con las palabras vacío y silencio. Finalmente, los incas presentan un mundo formado por tierra y agua desde el que emergen Manco Cápac y Mama Ocllo. La tierra, el agua y el cielo son elementos fundacionales en las cosmogonías pre-colombinas, lo cual enlaza con la obsesión europea por el océano y su relación con el cielo y la tierra. Si buscamos el origen del mundo según los griegos y, finalmente, según la doctrina cristiana, encontraremos relatos muy similares a los ya expuestos.

Los mitos griegos están compuestos por historias sobre los dioses y su relación con los seres humanos. Dentro de esta maraña de historias Hesíodo, en la *Teogonía*, relata el origen de todo,[2] antes incluso de la existencia de los titanes o los dioses del Olimpo. En este relato, preexiste el Caos, la Tierra, el Cielo y el Amor. Del Cielo y la Tierra nace la primera generación de dioses y posteriormente, Cronos, hijo del Cielo, castrará a éste. Cronos tendrá varios hijos pero se los come a todos excepto a Zeus que conseguirá finalmente liberar a sus hermanos para comenzar la batalla contra los titanes.

2 «En primer lugar existió, realmente, el Caos. Luego Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo; [en lo más profundo de la tierra de amplios caminos, el sombrío Tártaro], y Eros, el más bello entre los dioses inmortales, desatador de miembros, que en los pechos de todos los dioses y de todos los hombres su mente y prudente decisión somete. Del Caos nacieron Érebo y la negra Noche. De la Noche, a su vez, surgieron Éter y Hémera, a los que engendró como fruto de sus amores con Érebo» (Hesíodo 32).

Para terminar, el libro del *Génesis* relata la creación del mundo desde la perspectiva judeocristiana. En él se cuenta cómo Dios crea el mundo tal y como lo conocemos en 6 días.[3]

Pero más allá de las relaciones de parentesco existentes entre los distintos mitos se debe destacar la necesidad común por relatar la creación del mundo, en un intento por desvelar el inicio del tiempo y entender el origen del propio ser humano. El mito cosmogónico recuerda la conexión del ser humano con esa génesis y crea el marco sobre el que se construirán los mitos de origen tratados anteriormente, que permiten a las distintas comunidades seguir unas pautas de comportamiento específicas.

Las distintas epistemes representan, además, el tiempo como resultado de su propia convivencia y experiencia con la naturaleza. Los incas dividen el año solar en 360 días divididos en 12 lunas de 30 días cada una. A cada luna le correspondía una festividad relacionada con la cosecha y recolección. La organización de los días en distintos meses indica una temporalidad lineal, sin embargo está condicionada por la repetición de los mismos eventos una y otra vez, en lo que llamamos temporalidad circular.[4] En el caso maya y azteca, la rueda o el círculo del calendario expresa esta relación con la naturaleza. La civilización maya, de manera similar a otras culturas mesopotámicas, utiliza 'stelae' o piedras que contienen grabados, utilizados para indicar un lugar o una serie de eventos. La relación entre estos eventos y la figura de los reyes que aparece a menudo en los 'stelae' conservados resulta especialmente interesante. Prudence M. Rice observa que «the appearance of Long Count dates on monuments that also depicted rulers' portraits reveals that these early paramounts publicly proclaimed their power as deriving from control of temporal cycles of history» (172). El contenido de los 'stelae' y la figura del rey estaban, por tanto, íntimamente relacionados ya que era este último quien finalmente decidía sobre los acontecimientos importantes que debían recordarse. Normalmente, las 'stelae' contenían información sobre el fin de un período y el principio de otro. Sin embargo, no sólo servían para conmemorar una fecha del calendario o un conjunto de acontecimientos, también eran lugar de

3 Dios crea el cielo y la tierra. Sin embargo, la creación del firmamento durante el segundo día nos hace pensar que el agua es un elemento pre-existente a todo lo demás. Al igual que los mitos de origen procedentes del Nuevo Mundo, el imaginario cristiano destaca la existencia de la tierra, el cielo o el agua.

4 Esto no quiere decir que estas civilizaciones no tuvieran estrategias para recopilar y organizar una serie de eventos. La cultura andina utilizó quipus, nudos de tela de diversos colores usados como sistema mnemotécnico y como archivo de la memoria.

culto en donde el individuo podía comunicarse con lo divino (172). El paso entre los ciclos del calendario de 365 días estaba en conexión con la propia creación del mundo y con los dioses.

En el relato de la creación del mundo azteca resulta fundamental el hecho de que los dioses vayan haciendo todos y cada uno de los días que componen el ciclo del año solar. Este año tiene dos mediciones o calendarios distintos. Por un lado mayas y aztecas tienen, como ya se expuso anteriormente, el año solar, pero también se rigen por un calendario de 260 días basado en el periodo de gestación de la mujer. Ambos calendarios subordinan la linealidad del paso de los años a una temporalidad circular que se completa cuando ambos calendarios coinciden pasados 52 años solares.

En Europa, el desarrollo del calendario se puede dividir en dos momentos. En el año 46 a.C. Roma impone en todo su imperio el calendario juliano, nombre que se puso en honor a Julio César. Este calendario constaba de 365 días y 366 cada cuatro años. En el año 321 d.C. se instaura la semana de siete días, copiada del calendario lunar judío.[5] El segundo momento importante en el desarrollo del calendario europeo data de 1582 con la reforma gregoriana. Dicha reforma trataba de eliminar el desfase temporal que se había producido desde el Concilio de Nicea. Instaura como unidad temporal el día y decide que el primer día de la semana sea el lunes. La estructura interna del calendario cristiano permite concebir el tiempo como sistema circular aunque, como veremos a continuación, esta circularidad está supeditada a otro tipo de tiempo. Del mismo modo que aztecas e incas, el pensamiento europeo concibe el tiempo de manera cíclica, sin principio ni fin, consecuencia de la observación y la convivencia con la naturaleza. El ordenamiento interno de los calendarios resulta diferente, pero el efecto circular y la vuelta al punto de origen es idéntica en las sociedades analizadas.

Sin embargo, mientras los aztecas mantienen una circularidad entre el año lunar y el solar, con la vuelta definitiva al punto de origen cada cincuenta y dos años solares, los europeos cuentan cada año sin posibilidad de una vuelta atrás, en una constante huida hacia adelante. En otras palabras, mientras las civilizaciones pre-colombinas subordinan la linealidad de los acontecimientos a una circularidad global, producto del contacto con la naturaleza y la cosmogonía de sus pueblos, los cristianos absorben la circularidad y la ordenan en función de una temporalidad lineal teleológica.

5 La semana emula el tiempo que tardó Dios en crear el mundo como aparece en el libro del *Génesis*.

> Nuestra cronología tiene dos dimensiones, una cíclica y otra lineal. Entre los mayas y aztecas, por el contrario, es el ciclo el que domina en relación con la linealidad: hay una sucesión en el interior del mes, del año o del "haz" de años; pero estos últimos, más que estar situados en una cronología lineal, se repiten exactamente cada vez. (Todorov 92)

El creyente afronta la realidad como un período de espera hasta la segunda venida de Cristo y la celebración del juicio final. Como consecuencia, está abocado a esperar aquello que aún no ha llegado, en un tiempo futuro, hasta el encuentro definitivo con la trascendencia. Entonces desaparecerá el tiempo y el hombre vivirá la eternidad como parte de Dios. Por tanto, el mundo cristiano vive una temporalidad en continua progresión hacia el futuro, que culmina con la ausencia absoluta del tiempo. El problema para la civilización occidental residió en hacer compatibles esta temporalidad lineal con la circularidad del mito de origen y de la naturaleza. El mundo cristiano consigue incorporar ambas vivencias subordinando la circularidad a la búsqueda de la eternidad. Pero esta subordinación sólo resultó posible mediante la concepción de una tercera forma de tiempo que surge a partir de la Edad Media: el anagógico[6] o escatológico. Este tiempo se define y es posible únicamente en relación con las cosas divinas y actualiza el pasado y lo futuro en un constante presente. La vivencia del tiempo anagógico anticipa la unión final del hombre con Dios al final de los tiempos. La Sagrada Escritura profetiza y presenta ante el lector los bienes que alcanzará en la vida eterna. Pero es la liturgia cristiana la que concilia circularidad, linealidad y temporalidad anagógica. En el rito litúrgico el feligrés –espectador– experimenta su separación con el espacio mundano al entrar en la iglesia. Una vez dentro, debe pasar por una serie de momentos que preparan y anuncian la transformación del fiel para, finalmente, llegar al rito mismo, al misterio eucarístico. En ese momento se produce la transubstanciación de Cristo, el cual es literalmente comido e integrado en el microcosmos del espectador.[7] Con la canibalización del cuerpo de Cristo se produce la incorporación en la sociedad de un nuevo ser, que se ha hecho uno con Dios. La liturgia contiene el tiempo cíclico, y repite diaria, semanal y anualmente la

6 Anagogía: «*est figura cum sensus ad altiora tollitur* [...] Es uno de los cuatro sentidos y modos de exponer la Escritura Sagrada» (Covarrubias 297).

7 Pedro Calderón de la Barca representa este proceso mismo en sus autos sacramentales. La alegoría termina con el momento de la eucaristía en el que el ser humano comulga con Dios.

misma estructura ritual; expresa también el tiempo lineal, contenido en la narración de los evangelios y en el sermón y, por último, manifiesta el tiempo anagógico que anticipa y hace presente en cada momento la unión del hombre con la divinidad.[8] De esta forma, a través de la liturgia, el cristiano participa en un rito que comienza con el primer día de la semana y se extiende hasta la ingesta final del cuerpo de Cristo durante el séptimo día. El fiel vive el proceso de creación del mundo en su propio cuerpo y, durante el momento de la comunión, la vivencia del tiempo anagógico anuncia la llegada final de Dios. De este modo el ciclo se perpetúa hacia el futuro en forma de espiral. Esta subordinación de la circularidad a una estructura teleológica lineal se hace visible con la cronología implantada en Europa y la imposición del nacimiento de Cristo como año 1.[9]

8. Linealidad frente a circularidad. El caso de las profecías aztecas sobre la conquista

Todorov, en su análisis de la situación indígena, indica el momento en que irrumpe en América el concepto lineal del tiempo exportado por los europeos. Al hablar sobre las pinturas en las que se muestran las profecías aztecas que anunciaban la llegada de los españoles a sus costas, niega la posibilidad de que éstas existieran antes de la conquista, e insiste en que estas profecías aztecas fueron creadas posteriormente, como forma de entender lo que estaba ocurriendo e incorporar los hechos a la circularidad temporal (86).

Para Todorov, el tiempo cíclico previene la posibilidad de sucesos extraordinarios que modifiquen lo establecido. No permite, por tanto, la improvisación[10] ya que todas las posibilidades están contenidas en el sistema. Para volver al origen, al principio del ciclo, es necesario repetir

8 Todos los detalles de la liturgia cristiana están a disposición de este último momento en el que se produce la transubstanciación.

9 Tenemos noticias, por primera vez, de la incorporación del 25 de diciembre como fecha del nacimiento de Jesucristo en el calendario de Filócalo, en el 354 d. C. Esto sucede como consecuencia de la petición del papa Julio I, en el año 350, para unir la fiesta del nacimiento de Cristo con las diversas fiestas paganas que se sucedían en Roma por esas fechas. Casi dos siglos más tarde, en el año 532, Dionisio el Exiguo, monje de origen sirio, llegó a la conclusión de que el nacimiento de Jesús sucedió en el año 754 a.u.c. –ab urbe condita– desde la fundación de la ciudad de Roma y a ese año se le llamó año 1 a. D. 'anno Domini'. Poco a poco, el modelo del anno Domini se fue difundiendo en Europa.

10 «Maestros en el arte de la palabra ritual, tienen por ello menos éxito ante la necesidad de improvisar, y ésa es precisamente la situación de la conquista» (Todorov 95).

una y otra vez el ritual ya que, como apunta Laura Ibarra García, «no existe la seguridad de que la fuerza de origen, al finalizar un ciclo, se ponga de nuevo en movimiento para desencadenar una vez más, el fenómeno» (344). Mircea Eliade, en *Lo sagrado y lo profano*, explica que al participar ritualmente en la destrucción del mundo y en su renacimiento, la persona vivía el 'illud tempus', es decir, «recomenzaba su vida con la reserva de fuerzas vitales intacta, tal como lo había estado en el momento de su nacimiento» (62).

Así, las distintas festividades y sacrificios aztecas prehispánicos permiten el contacto entre el ser humano y la divinidad, e impulsan la repetición del ciclo.[11] Por tanto, se entiende que debido a la estructura circular del tiempo, ante la llegada de los españoles, los aztecas necesiten incorporar este suceso en su temporalidad, en forma de profecía o anuncio de algo que está por llegar. Pero esta concepción de tiempo cíclico indígena tiene que enfrentarse a una forma europea de entender el tiempo que organiza los eventos de manera lineal y sus acciones buscan la construcción del reino de Dios mediante la conquista de los cuerpos y almas de los infieles. Aquella organización cíclica de los eventos se ve así absorbida y anulada por la constante presión a la que se ve sometida al recibir una y otra vez la doctrina cristiana, que auguraba la sucesión de elementos futuros que acaecerían, materializados en la conquista religiosa de sus almas. Todorov, en su libro *La conquista de América*, explica el choque de temporalidades del siguiente modo:

> En lugar de este tiempo cíclico, repetitivo, fijado en una secuencia inalterable, donde todo ya está siempre predicho, donde el hecho singular no es más que la realización de los presagios ya presentes desde siempre, en lugar de este tiempo dominado por el sistema, viene a imponerse el tiempo unidireccional, el tiempo de la apoteosis y del cumplimiento, tal como lo viven entonces los cristianos. [...] Y es la conquista, una vez más, la que confirma la concepción cristiana del tiempo, que no es un retorno incesante, sino una progresión infinita hacia la victoria final del espíritu cristiano. (95)

11 Para reinstaurar el inicio del ciclo es necesario, en la civilización azteca, el ritual. David Carrasco, en su libro *City of Sacrifice: the Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization* apunta que el sacrificio es consecuencia de la necesidad, por parte de los miembros del imperio, de mantener el orden cósmico. Si no hubiera sacrificios, el sol dejaría de salir y las plantas dejarían de crecer. En este sentido, «it was believed that the human body was the vulnerable nexus of vital cosmic forces and was filled with divine essences that needed periodic regeneration. One means to this regeneration was called 'teomiqui', to die divinely or "dying like a god dies," which meant human sacrifice» (73).

En consecuencia con todo lo expuesto, se deduce que las civilizaciones precolombinas no tienen una concepción del tiempo distinta a la europea. Sin embargo, sí existe una vivencia del tiempo distinta a uno y otro lado del Atlántico, ya que la ordenación de las temporalidades expuestas provoca un distinto posicionamiento del ser humano respecto a los elementos que le rodean. En el caso de la civilización azteca con el calendario o la inca con el pachakuti, el hombre forma parte de un sistema de eventos que comienza con un orden establecido por los dioses e irremediablemente vuelve a él, creando una sensación de seguridad que es transmitida a la comunidad. El orden social natural crea unos imaginarios míticos de héroes y batallas, de ritos de paso y festividades conmemorativas religiosas que refuerzan la unión de los pueblos. No existe posibilidad de reaccionar a nuevos elementos sino que en caso de que se produzcan, son incorporados como parte de la sucesión lógica de acontecimientos. En el caso del cristianismo, la circularidad natural se subordina a una sucesión lineal de acontecimientos que llevan inexorablemente hacia el encuentro con Dios. Existe, por tanto un principio y un fin al que se pretende llegar. Como hemos visto, el advenimiento de los europeos a América conllevó el choque de estas dos temporalidades y una incomprensión de vivencias que vendrá acompañada por el cuestionamiento mismo de la realidad.

9. Una realidad en entredicho

Las grandes masas de agua han sido, desde tiempos antiguos, fuente de miedos e inseguridades pero, a su vez, elemento fundamental como plataforma para comprender el mundo, su origen y conectar diferentes manifestaciones de la experiencia humana. En Europa, el Mediterráneo y el Egeo cumplían con esa doble función desde el siglo VI a.C.[12] La falta de instrumentos náuticos hacía de la exploración marítima una verdadera aventura llena de sorpresas. Poemas épicos como *La Odisea* reflejaban el miedo al naufragio y validaban la existencia de lugares místicos como la isla de Eea o seres fantásticos como los cíclopes, las sirenas o monstruos tales como Escila o Caribdis.[13] La inmensidad del mar, su aparente calma y la violencia de las tormentas convertían este espacio en barrera infranqueable, en guardián de los temores más pro-

12 John R. Gillis recuerda, hablando de Tales de Miletos que «the ancients also placed beginnings in deep time, which they imagined to have been a watery chaos» (8) de manera que los filósofos presocráticos establecen el agua como elemento configurador del mundo, con una doble carga, positiva y destructiva.

13 Estrabón I.2.9.

fundos y en caldo de cultivo para que el imaginario colectivo creara seres fantásticos.

El mar, en la mitología griega, asume el papel de elemento purificador y arrasa el mundo en un gran diluvio, tras el cual renacen los seres humanos gracias a Deucalión y Pirra.[14] El mito hebreo, como parte del imaginario europeo, también hace suyo el papel purificador del agua. De forma que, por medio del diluvio universal, Dios castiga a la raza humana por su corrupción y la renueva repoblando la tierra con los hijos de Noé.

En América, el agua vuelve a tener también un valor fundacional. El *Popol Vuh* relata el mito cosmogónico de los quichés de Guatemala, en el que los dioses, sentados sobre el agua, crean el mundo. A su vez, otras sociedades, incluyendo la maya, la mapuche o la hindú presentan, así mismo, el agua como elemento fundacional de sus cosmogonías.

Pero a medida que en Europa se fue explorando y controlando la navegación por el mar mediterráneo, éste fue haciéndose cada vez más el Mare Nostrum familiar de los romanos. Los distintos elementos fantásticos que componen el imaginario europeo van amoldándose a los nuevos descubrimientos geográficos, alejándose de las zonas ya exploradas. De manera que el paso del tiempo y los descubrimientos geográficos van evidenciando que la conquista del espacio físico no es suficiente para atrapar a cíclopes, sirenas o amazonas. Al contrario, estos seres se esconden en territorio inexplorado y así escapan a la catalogación, a la mirada del viajero. Friedman apunta la necesidad de identificar lo fantástico con una geografía desconocida:

> The monstrous races were always far away, in India, Ethiopia, Albania, or Cathay, places whose outlines were vague to the medieval mind but whose names evoked mystery. As geographical knowledge grew, and the existence of many of these races began to appear unlikely, they were shifted to regions less well known—the Far North and ultimately the New World. (1)

Por tanto, cuando el Mediterráneo es definitivamente controlado, la literatura que se alimentaba a su costa enfoca su interés hacia otros mundos aún por conocer.[15]

14 Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. Consuelo Álvarez, y Rosa María Iglesias (Letras Universales. Madrid: Cátedra, 2007) 318-415.

15 Gillis 21.

Así, tras la conquista del Mare Nostrum, el Atlántico, conocido como Mar Océano, se convierte en el garante de lo desconocido y portador del mito. Sin embargo, su protagonismo supera con creces al de su predecesor. Mientras el Mediterráneo había sido el receptáculo de lo desconocido, el Mar Océano fue presentado como el vacío, como el elemento que separaba lo real de lo fantástico. El Atlántico es definido como un no-lugar, como espacio carente de fronteras, imposible de controlar, donde sólo existe agua. Es el caos mismo del que hablan los filósofos griegos y que es necesario al imaginario social para concebir, por contraposición, el orden de la polis.[16] Por último, el Atlántico es el que rodea y perfila los límites de la tierra.[17] El geógrafo griego Estrabón se apresura a tratar la dificultad de la navegación más allá de las costas y apunta la inmensidad del océano, su infinitud y la sensación de soledad que produce:

> Aquellos que intentaron dar la vuelta completa y luego dieron marcha atrás, no dicen que retrocedieron porque se les hubiera presentado el obstáculo de un continente que les impidiera seguir adelante en su navegación, sino por falta de recursos y por la total soledad, pese a que el mar seguía ofreciendo no menor facilidad para pasar (I.I. 8)

Esta presencia absoluta del océano es posible en contraste con los territorios costeros. Su función reside en definir los límites del mundo y ser el depositario y reflejo de los temores de las gentes de Europa. 'Non Terrae Plus Ultra', nada hay más allá, señalaban los romanos en las Torres de Hércules para indicar que la línea del océano significaba el fin de las tierras y el principio de la nada. Cuando el navegante parte de la costa y se adentra en el Mar Océano pierde la conexión con aquello que define. Debido a su extensión, se convierte en ausencia, tanto en el plano espacial como en el temporal.[18] Es, por un lado, ausencia de tierra, carencia de principio o fin, y por otro, debido a esta falta de espacio, no es posible concebir, desde la doctrina de Aristóteles, el tiempo

16 Gillis, en relación a la concepción griega del orden y el caos, explica que el mar contiene el caos. «Earth, by contrast, represented order –cosmos–. By constructing their mythical geography in this dichotomous way, the Greeks managed to project all they found disturbing beyond their shores, thus reinforcing their own unshakable sense of earthly order» (9).

17 Estrabón establece que «en cualquier lugar, en cualquier dirección en la que ha sido asequible a los seres humanos el avanzar hasta los últimos confines de la tierra, se encuentra mar, al cual precisamente llamamos Océano» (I.I. 8).

18 Ver Estrabón (I.2. 26-27)

en él. El océano existe únicamente como frontera de la tierra y en el subconsciente europeo separa lo que el ser humano puede comprender de lo incomprensible.

Por lo tanto, puede definirse para los occidentales como el custodio de lo real –debido a que existe un Mar Océano tenebroso sentimos que la tierra nos acoge– y salvaguarda del no-espacio, de lo prohibido. Más allá del océano se encuentra el mundo de lo imaginario, lo intangible, representado para el europeo en la figura del cielo. Esta concepción del Atlántico como puente entre dos mundos, la tierra y el cielo, no debe sorprendernos ya que está basada en la observación. Al mirar hacia el horizonte el océano se confunde con el cielo, siendo imposible definir dónde comienza uno y termina el otro.

De la división del mundo y del papel del océano como elemento separador y a la vez garante del orden nos habla ya Estrabón en el siglo I a.C.: «Para lo que aquí nos ocupa decimos tan solo que en lo que respecta a la igualdad del régimen oceánico es mejor creer en ella; además, cuanto más abundante sea el elemento húmedo derramado en torno a la tierra, con mayor estabilidad se mantendrían unidos los cuerpos celestes con los vapores que de ella vayan exhalándose» (I.I.8-10). El autor muestra, no sólo la necesidad del océano para que exista el cielo, sino que, además plantea toda una polémica sobre la división del mundo y el papel de la tierra, el cielo y el mar en su formación.

Si bien el Atlántico era concebido como vacío, sus fronteras estaban cargadas de un contenido fantástico, principio de lo que existe más allá de su barrera infranqueable. En este sentido, para el imaginario europeo, la Península Ibérica ocupó un lugar excepcional en relación al Atlántico y al continente. No existe tierra más allá de estos territorios sino océano o, en los términos expuestos anteriormente, vacío. Su posición geográfica hace de la Península un espacio liminal[19] que muestra la existencia de lo fantástico y que anuncia la proximidad del mito. El estrecho de Gibraltar es el lugar elegido por autores como Aristóteles o Estrabón[20] para actuar como puente entre el orden y el caos, a través

19 La Península Ibérica, al estar en contacto con el abismo del océano tiene un doble valor, como lugar geográfico real pero también como espacio en donde se puede rastrear la presencia de lo fantástico. Las columnas de Hércules griegas, el non plus ultra imaginario, informaba a Occidente sobre la ubicación de los límites del mundo conocido entre los dos grandes peñones, Gibraltar en la península ibérica y el Hacho en el continente africano.

20 Para él estas columnas no son montañas sino unos pilares de bronce que formaron parte de un templo gaditano consagrado a Heracles o Hércules. Este templo era un lugar de peregrinaje donde se agradecía al héroe por un viaje naval exitoso.

del mito de las columnas de Hércules. Estas columnas no eran sino los montes Calpe y Abila que, antes de la llegada de Hércules, formaban parte de una cordillera y unían Europa y África. Pomponio Mela nos cuenta que cuando Hércules los separó creó el estrecho de Gibraltar, el cual permitió el paso del océano al interior de la tierra.[21] Otra versión del mismo mito nos cuenta cómo Hércules, buscando los bueyes de Gerión llegó a Eritía, junto al océano (I5, 27). Recorrió todo el mar navegable hasta que se encontró con el caos del Atlántico y allí estableció unas columnas con las que daba a conocer el fin del mar, en la idea de que a partir de allí ya no era transitable. El mito de las columnas de Hércules se mantuvo en el imaginario europeo debido, en parte, a la existencia del océano como fuente de temor, pero también por la lectura de publicaciones al respecto, que surgieron por la necesidad de identificar el origen de España. Rodrigo Jiménez de Rada, en su *Historia de los hechos de España* fue el primero en utilizar el mito de Hércules para vincular a la monarquía española con la mitología romana.[22] En 1250, la *Primera crónica general* vuelve a recoger el mito con estas palabras: «después que Hércules tuvo todo esto hecho, tuvo diez naves y metidos en mar, y pasó de África a España [...] y fue tan buen maestro del arte de las estrellas que dijeron los sabios que sostiene el cielo en los hombros» (8). La *Primera crónica* introduce al Hércules argivo como conquistador de la Península y cuenta también la existencia de otros tres personajes, Atlas, Hispán y Liberia (8-9). Estas crónicas, a pesar de los viajes por el Atlántico volverán a estar de actualidad en época de los Reyes Católicos y Carlos I.[23] Toda esta representación del poder tiene una finalidad eminentemente práctica: establecer un diálogo entre el mito de Hércules y los reyes de España. Hércules, representante del mundo clásico, de un universo que se aspira imitar y de toda una serie de valores, narra una historia, cuenta la génesis del pueblo español que se hace real en el momento en que Carlos I se asocia a la figura mítica de Hércules.

21 Cuenta la leyenda que Hércules se enamoró de una pléyade, llamada Pirene e hija de Atlas. Cuando ésta lo rechazó, Hércules, enfadado, dividió España de África con un hacha e hizo que el agua del océano inundara la Atlántida, lugar donde vivía Pirene y Atlas. Así se formó el mar mediterráneo.

22 «La estrategia seguida por Ximénez de Rada fue la de colocar la leyenda de Geryon Triceps en la Península Ibérica, y con ello atraer en su persecución a Hércules a España, convirtiéndole así en conquistador del territorio y en fundador de la monarquía» (Pereda 241-42).

23 El *De Hispanie Laudibus* de Lucio Marineo Siculo, publicado en 1496, cuenta que el puente de la ciudad había sido construido por Hércules.

Pero ¿qué sucede cuando los europeos consiguen finalmente definir los límites del vacío y logran navegar a través de él? Como ha quedado expuesto anteriormente, el Mar Océano, que hasta entonces había sido reflejo de todo tipo de temores, se descubre como verdadero mediador entre el cielo y la tierra, entre lo fantástico y lo real. No se trata ya de mera especulación. Cuando se logra superar la barrera inicial del miedo a lo desconocido y a la inmensidad del océano, se cartografían sus bordes y se descubren sus secretos. Entonces deja de ser el referente de lo tenebroso y se convierte en el puente que permite llegar a otro mundo completamente ajeno a los escenarios de la civilización occidental. Los límites son ya tiempo pasado y comienzan nuevos tiempos, y con ellos, una nueva representación temporal. A partir de ese momento, para la mentalidad europea, el Atlántico deja de tener valor por sí mismo y será el medio para llegar a un fin, ese algo que hay que traspasar para llegar a otro lugar, que también forma parte del océano, en donde se localizarán los mitos que forman parte de una idiosincrasia propia y distinta. La mentalidad europea, en esta primera etapa, no se presenta al otro lado oceánico con la intención de asimilar lo nuevo, de asumir lo diferente, de entender al otro, sino que, como aventura económica, los exploradores buscaban riqueza y fama, pero al encontrarse con aquella tierra se quedan admirados y temerosos, intentando identificar lo extraño con lo propio. Para los nativos americanos, este momento también significa un antes y un después, es su pachakuti, lleno de aflicciones y adaptaciones a las nuevas formas de entender la existencia.

Posteriormente, durante el siglo XVI se gestará la mentalidad atlántica, un nuevo orden social que implica grandes cambios en el imaginario social en ambas partes del mundo. El viaje por el Atlántico se convierte en el rito de paso hacia una nueva explosión de significantes, de lugares fantásticos que anteriormente habían escapado al conocimiento europeo. Se trata de un espacio real, nuevo, un lugar no vacío, donde se va a producir un intercambio, un ir y venir de dos mundos que por primera vez se conocen. El océano, en esta nueva acepción, pasa a definir un espacio específico que cambiará profundamente la vida tanto en aquellas personas que lo cruzan como en las que permanecen en ambas orillas.

El Atlántico es, por lo tanto, un espacio donde confluyen las mentalidades procedentes de sus dos orillas. Esta confluencia asienta las bases para la formación de un nuevo individuo que creará un sistema referencial, también nuevo, para permitir la comunicación entre americanos y europeos. A este nuevo individuo le llamaremos sujeto atlántico, producto de la incomunicación y la perplejidad que, poco a poco, va a ir definiendo un sistema cultural que se manifiesta en su totalidad

durante el siglo XVII. En definitiva, a partir de los viajes de Colón, el Atlántico se convierte en el espacio que gestionará la relación entre dos concepciones del mundo diferentes: la europea, de un lado y la azteca e inca de otro. El Mar Océano intercede entre dos mundos diferentes y se convierte, desde el siglo XVI, en el protagonista. La geografía del mundo ha cambiado y con ella, cambia también la concepción que del mismo tenían sus habitantes y como consecuencia, su propia mentalidad.

Pero, la confrontación entre modelos temporales diferentes no es la única consecuencia que se produce a raíz del encuentro con América. Para la mentalidad europea del siglo XVI, el paso mismo del Atlántico introdujo una nueva variable al concepto de realidad que las mitologías antiguas habían forjado, haciendo caer el andamiaje de siglos de tradición. Peter Mason señala que es en el año 1507 y no en el 1492 cuando Europa toma conciencia de la dimensión verdadera de los viajes atlánticos de Colón.

> Columbus' landing in 1492 did not disturb this picture. He was convinced that he had discovered a sea route to the Orient. The real break did not come until 1507, with the publication of the new world map by Martin Waldseemüller. This was the first map to use the name of America (Americi terra) to refer to the new landmass. (18)

Con el mapa de Waldseemüller se pone de manifiesto por primera vez una realidad radicalmente distinta a la construcción cosmológica que hasta el momento regía en el imaginario europeo. Y es que, hasta entonces había tenido vigencia la teoría de las 5 zonas expuesta por Parménides y recordada por Estrabón en los siguientes términos:

> Posidonio, al dividir en zonas, afirma que existen cinco útiles desde el punto de vista de los fenómenos celestas, dos de ellas de sombra circular, desde debajo de los Polos hasta la confluencia de Trópicos y Círculos Árticos; a continuación de éstas, dos zonas de sombra simple, que llegan hasta los que habitan bajo los Trópicos, y la que está entre los Trópicos que es de sombra doble. (2.2.3)

Esta teoría incluía dos zonas inhabitables en los polos del globo.[24] Así, desde la antigüedad y hasta bien entrado el siglo XV hay constan-

24 Nicolás Wey Gómez explica la teoría de las cinco zonas en los siguientes términos: «The theory of the five zones stated that the two cold zones that lay beyond the Artic and Antarctic were uninhabitable due to the relative absence of the sun's heat» (74).

cia de mapas tipo T-O, en el que la 'T' representa la división de los continentes europeo, africano y asiático y la 'O' el océano Atlántico o Mar Océano. El esquema aparece en autores antiguos como Macrobio y Lucano, y se repite durante la Edad Media con San Agustín o Isidoro quien, en su libro XIV de las *Etimologías* señala la presencia de un orbe redondo, dividido en tres partes y rodeado por el océano.[25] A partir de mediados del siglo XV comienza a ponerse en duda la veracidad de esta representación de la realidad, como señala acertadamente Wey Gómez,[26] pero esta imagen del mundo está firmemente arraigada en las mentes europeas debido, principalmente, a que está sustentada por dos mitos, cristianos, de origen: el del Paraíso y el del Diluvio Universal.

¿Por qué asumir una relación entre estos relatos mitológicos y la realidad geográfica que vivían los europeos? ¿Cuáles son los elementos que permiten incardinar la realidad en el plano de la imaginación? Para contestar a estas preguntas es necesario identificar los distintos planos que interactúan con la comunidad.

Peter Mason, siguiendo a Eduardo Magaña en su artículo "De la lógica en los mitos" localiza los espacios mitológicos en el plano imaginario[27] y, establece que el lenguaje es la llave para que lo imaginario comience a interactuar con otros sistemas. Esta interacción provee al espacio imaginario de 'realidad'.

> An imaginary world is thus an ensemble of names. These names interlock with other systems (chronological, topographical, etc.) which all contribute to the establishment of the 'reality' of a particular imaginary world. That is, they have a certain 'reality effect'. Despite the vast number of contexts in which a proper name can occur, it remains invariable from one context to another. (17)

25 «Orbis a rotunditatis circuli dictus, quia sicut rota est; unde brevis etiam rotella orbiculus apellatur. Vndique enim Oceanus circumfluens eius in circulo ambit fines. Divisus est autem trifarie: e quibus una pars Asia, altera Europa, tertia Africa nuncupatur» (S. Isidoro XIV, 2, 1).

26 «Certainly, writers had long disagreed regarding the world map's "specifications," such as the measurement of the earth's circumference, the eastward and southward reach of the continental landmass, the possibility of landmasses outside of Europe, Africa, and Asia, and the possibility of inhabited places beyond the so-called hospitable limits of the known inhabited world» (86).

27 «Mythical worlds are imaginary worlds. They are constructed when the imagination uses the elements available in order to invent such worlds. The question of their possible existence in historical time or space is simply not on the agenda» (Mason 15).

Este planteamiento mantiene que, por medio del lenguaje, lo imaginario se impregna de realidad, de modo que puede interactuar con elementos cronológicos y geográficos, con la finalidad de validar su existencia, de establecer 'realidad'. Bartolomé de las Casas, en su *Historia de las Indias* describe la Española como «la más hermosa y fértil que haya debajo del cielo. En la cual hay oro y cobre y de tantas maneras de especias [...] y en la cual puede vivir la gente con tanto descanso, como todo se verá muy presto» (I, 640), pero al mismo tiempo realiza descripciones minuciosas de los lugares donde hay más comida o los más peligrosos, dotando el paraje utópico de verosimilitud. Si asumimos que por medio del nombre, a través del lenguaje, se puede dotar de realidad a un objeto imaginario, debemos establecer el papel que ocupa éste en la relación entre lo imaginario y lo real. Pupo Walker, tras estudiar documentos historiográficos antiguos así como diversas crónicas, descubre un patrón en el uso que los historiadores hacen del discurso y la retórica. Este patrón busca lograr que los hechos narrados sean verosímiles a la vista del lector. Así, hablando sobre las relaciones de Indias comenta que «en esta época gran parte de la historicidad del texto se fundamentaba [...] en la formulación meticulosa y elocuente de lo "probable"; será así cuando el discurso integre episodios que corresponden a la fábula o a los sucesos más peregrinos» (*La vocación literaria* 75). No es necesario, por tanto, exponer hechos reales para dotar de realidad una actuación determinada. Solamente debe parecer real para que sea experimentada como tal. Con estas premisas, estamos en condiciones de responder a la pregunta sobre la relación entre los relatos míticos y la realidad en la Europa del siglo XVI. El mito es una construcción del lenguaje que explica unos hechos que están más allá de la memoria del individuo, mientras que la realidad es igualmente una construcción, un discurso que tiene coherencia y está dotado de verosimilitud. De este modo, lo imaginario y lo real pueden interactuar en el plano de la representación.

Los mapas tipo T-O basados en el Ymago Mundi o en el modelo de Beato de Liébana no son sino representaciones de la realidad. Sólo así se puede explicar la comunicación e influencia de los mitos del Diluvio Universal y el Paraíso en la concepción europea del mundo. La *Biblia* detalla en el *Génesis* el Diluvio Universal. Según el relato, Dios pidió a Noé que construyera un barco y en su interior alojó una pareja de cada especie animal ya que Dios iba a inundar el mundo. Cuando las aguas volvieron a su cauce, el mundo quedó dividido en 3 continentes. Noé entonces dio cada continente a uno de sus hijos.[28] A Sem le encargó

28 Friedman se hace eco del mito. «The sea was also a menacing dynamo, confin-

Asia, a Can le pidió que poblara África y, por último, a Iafet le encargó Europa.[29]

Como todos los mitos de origen, esta historia quiere dar a conocer la procedencia de las distintas culturas, pero además muestra la concepción que las mismas tenían del mundo. Para la cultura europea cristiana resultaba inimaginable la existencia de una cuarta masa de tierra habitable, ya que no aparecía en la historia de Noé. De este modo, el mito, que se había valido de los conocimientos geográficos para dar verosimilitud a la historia, se convierte tras el conocimiento de la nueva tierra americana en garante de un modelo de realidad obsoleto. Por ello, cuando se tiene por cierto que las Indias Occidentales son una masa de tierra independiente de los continentes que conformaban la geografía del mundo, los distintos cronistas tratarán de incorporar esta nueva situación en el relato mítico antiguo. David Abulafia señala una de las posibilidades que se barajaron durante el siglo XVI, que los indígenas americanos fueran descendientes de las tribus de Israel (4). También se podía considerar otra posibilidad: que los indígenas, al no descender de los hijos de Noé, no fueran hijos de Dios sino animales (288). Y todo este debate era llevado a cabo no por historiadores sino por abogados.[30] Finalmente y tras largos enfrentamientos, los indígenas americanos fueron considerados como personas primitivas, de forma que ni la estirpe de Adán, ni los hijos de Noé podían sostener ya la concepción del mundo que autores como Plinio, Estrabón o San Isidoro habían perfilado en sus escritos.

También el mito del Paraíso funciona en el imaginario social del Barroco, al igual que el relato anterior, para reforzar el modelo europeo de mundo. El *Génesis* narra cómo Dios creó al hombre y a la mujer a su imagen y semejanza.[31] Ambos vivían en el jardín de Edén sin preocupación alguna. Sin embargo, al desobedecer a Dios fueron expulsados de estas tierras (*Gén.* 3, 23) y desde entonces no se les ha permitido volver. Según la mitología cristiana, el Edén es un lugar real, situado, como apunta Gillis, más allá del alcance del ser humano (68). Sin embargo,

---

ing Noah's descendants to what amounted to an earth island divided into three parts. Noah's three sons colonized this new world, Sem in the part known as Asia, Cham in Africa, Japhet in Europe, but the earth was now forever fragmented» (11).

29 *Génesis* 10:5. Cuando habla de los gentiles se refiere a los europeos.

30 Ver Hodgen (208).

31 El *Génesis* contempla dos momentos en la creación del hombre y la mujer. En Gén. 1, 27 Dios crea al hombre y a la mujer a su imagen y semejanza. Sin embargo, más adelante, en Gén. 2, 21-23 expone que Dios crea al hombre y de su costilla forma a la mujer.

la llegada a América permite concebir el Paraíso como parte integrante del plano de lo real y al ir avanzando en las labores de descubrimiento de la geografía que les rodeaba, los europeos tendieron a pensar que el Edén era un lugar real, identificado con alguna isla (68). El Paraíso, que hasta el siglo XV había sido representado en distintos lugares de la geografía conocida, deja de ser dibujado en los mapas para formar parte de la 'terra incognita' (69). Pero la búsqueda del Edén contrasta con el mismo relato mítico y nos da una pista sobre el concepto de realidad que tiene el europeo del siglo XVI. Esta búsqueda del Paraíso implica, por un lado, buscar el origen, la ausencia de tiempo y el estatismo, pero también incluye el desafío mismo al propio mito, ya que Dios expulsó al ser humano del Paraíso y tenía prohibida la entrada. Con el descubrimiento de América, Colón describe los territorios encontrados y los presenta como el Paraíso perdido, con la finalidad de contentar a los reyes pero, también, porque el almirante realmente creía haber encontrado el jardín del Edén al no disponer de referentes para definir lo que veía. Dice Colón, exponiendo en el tercer viaje las razones por las que cree encontrarse en el Paraíso bíblico:

> Grandes indicios son éstos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sacros teólogos; y así mismo las señales son muy conformes, que jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así dentro y vecina de la salada, y en ello ayuda asimismo la suavísima tenperancia. Y si de allí del Paraíso no sale, parece aún mayor maravilla. (*Relación del Tercer Viaje* 380)

Para Colón, el Nuevo Mundo comparte características con el Paraíso, a juzgar por sus hallazgos[32] que incluyen una naturaleza frondosa con grandes ríos, como el Orinoco, cordilleras montañosas inmensas, árboles nunca antes vistos y, sobre todo, gran cantidad de oro.

Así, la representación del Paraíso irrumpe en la representación del mundo europeo, como utopía o, si se prefiere, como utopía realizada, con la salvedad de que por definición, el Edén no podía formar parte de la realidad europea sino de la tierra incógnita, de ese plano imaginario fuera del alcance del hombre. El Edén es un espacio más allá de las leyes del tiempo donde el hombre vuelve a estar en contacto con Dios. Colón, sin embargo, parece solucionar este problema cuando dice, en

32 «Andando por ella fue cosa maravillosa, y las arboledas y frescuras y el agua clarísima y las aves y amenidad, que dice que le parecía que no quisiera salir de allí» (*Diario del Primer Viaje* 147).

relación a los nuevos territorios y a la imposibilidad de alcanzar el Paraíso, en la *Relación del Tercer Viaje*: «allí creo que sea el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina» (380). De manera que para el almirante es Dios quien permite que los hombres regresen al Paraíso, contradiciendo la doctrina cristiana.

El Paraíso, como concepto abstracto, como relato mítico, interactúa con la representación de lo real por medio de los mapas del mundo. Estas representaciones reflejan el deseo y la necesidad de localizarlo. Pero, a partir de 1492 el jardín de Edén se convierte en una realidad aprehensible por los sentidos y alcanzable por medio del viaje. El historiador Antonio de Herrera, en su *Historia general de los hechos de los castellanos*, escrito a principios del siglo XVII cuenta cómo Colón concibe el mundo

> contra toda la máquina común de astrólogos y filósofos, sino que el hemisferio, que tenían Ptolomeo y los demás que era redondo, y que este otro de por acá, de que ellos no tuvieron noticia, no lo era del todo, sino imaginábalo como media pera que tuviese el pezón alto, o como una teta de mujer, y que esta parte deste pezón sea más alta y más propincua del aire y del cielo [...]; y sobre aquel pezón le parecía que podía estar situado el paraíso terrenal. (51)

La ubicación del Paraíso en el Nuevo Mundo permite llegar a él, alcanzar ese plano en donde el tiempo no existe y volver a gozar de la presencia de Dios. Se puede pensar, entonces que la reificación de lo imaginario y su irrupción en lo real provoca una falla en la mentalidad europea, producto de la presencia de un elemento que sólo tenía cabida hasta entonces en el plano de la representación. Sin embargo, también se puede explicar esta nueva situación, no como una irrupción de lo imaginario en lo real sino como una transgresión de la experiencia. Es decir, lo real –el nuevo continente, la posibilidad de existencia del Paraíso– irrumpe en el plano de la representación. Desde esta posición podemos comprender el funcionamiento del mito en el imaginario europeo hasta el siglo XVI. Con la incorporación del Paraíso como lugar al que se puede acceder, el europeo toma consciencia del modelo representativo como reflejo de la realidad. Así, a partir del descubrimiento comienzan a incorporarse las utopías europeas en el espacio americano. Como apunta William Martínez, «No es de extrañar que la ciudad ideal del humanista italiano, Campanella (1568-1639), se encuentre en Sudamérica y goce de un gobierno similar al Inca o al Azteca; y tampoco parece extravagancia que los habitantes de la Nueva Atlántida de

Francis Bacon (1561-1626) hablen español» (54). Esta situación se ve reforzada con la incapacidad del lenguaje para expresar la experiencia con el Nuevo Mundo y los mecanismos dialécticos que se debieron poner en marcha para asimilarlo y extenderlo. La palabra, el lenguaje carece en este caso del poder para comunicar.

Como hemos visto, la irrupción de lo imaginario en lo real origina el principio de una crisis que conlleva el deterioro del modelo de realidad europeo que había estado vigente hasta el siglo XVI. Posteriormente, a lo largo de dos siglos, Europa va observando cómo algunos de los principios en los que basaba su existencia se desvanecen según vuelven los barcos de América y se escuchan las vivencias sobre un enorme océano antes tenebroso, vencido por sus pequeñas naves. Al otro lado del Atlántico existen unos territorios inacabables y llenos de riquezas, donde el pobre se puede enriquecer y el aventurero batallar sin fin, lugares de belleza imposible de describir con el lenguaje conocido, almas cándidas a las que transmitir el mensaje divino... Todo ello, va conformando un espacio mental que es entendido por los propios sujetos como radicalmente distinto del anterior. Ante esta nueva situación se buscarán formas de conciliar e integrar el Nuevo Mundo en la realidad europea. Para ello, los cronistas utilizan la temporalidad ahistórica en la elaboración de sus exposiciones. Así, lo que los cronistas españoles intentan hacer comparando América con el Paraíso cristiano, es conceptualmente lo mismo que los aztecas tratan de hacer para explicar la llegada de los españoles a sus costas. En el caso azteca, la profecía que anuncia la llegada de los españoles no hace más que incorporar en el sistema de conocimiento un elemento externo, en un proceso de apropiación. De igual modo, la inclusión de América como paraíso permite validar el propio sistema europeo.

La incorporación de América en el modelo europeo de conocimiento trasciende y plantea el problema de entender la realidad como elemento de un modelo representativo concreto que hasta Colón había funcionado sin ser cuestionado. Este modelo incluía el plano de lo imaginario como elemento constituyente de lo real, de manera que, por medio de los mitos, se iba validando la realidad vivida. Pero sucede que esta representación de la realidad comienza a fallar estrepitosamente al ir apareciendo nuevos elementos que no pueden ser explicados.[33] Por ejemplo, los lugares maravillosos encontrados por Colón son de

33 La paradoja misma entre un Paraíso lleno de virtudes y las continuas amenazas del interior del bosque, desarrolladas desde la Edad Media en la literatura pastoril, contribuye a la crisis que se inicia desde el momento mismo en que se establece la relación entre Edén y Nuevo Mundo.

tal magnitud que no tienen cabida en la representación europea y el referente más cercano es el mito del Paraíso, no le cabe otra explicación, aunque la bondad del Paraíso y de sus pobladores contrasta con una naturaleza llena de obstáculos y tribus caníbales que defienden estos territorios. Estos peligros son, en parte, reflejo del miedo por lo desconocido y distante, pero también forma parte de la naturaleza en estado 'puro'. El Paraíso deja de ser, por tanto, un lugar prohibido por Dios para convertirse en un espacio real, lleno de peligros. El europeo puede alcanzar el Edén, lo cual es incompatible con el mito y produce una falla en la imagen de realidad del europeo, al que se le van cayendo del imaginario uno tras otro los grandes mitos de su tradición. Otro elemento que confronta la realidad del siglo XVI con el mundo mítico es el origen de los europeos. Para ellos, el ser humano era definido como hijo de Dios, descendiente de la estirpe de los hijos de Noé. De modo que, al encontrarse con seres humanos en las costas americanas, no pueden definirlos como tales ya que no responden al referente de los hijos de Noé.

Ambos ejemplos, el Paraíso y los hijos de Noé, son el resultado de intentar hacer compatible la realidad con la tradición y ponen de manifiesto un problema mayor, relacionado con el lenguaje, elemento fundamental de comunicación.[34]

10. Superación del conflicto referencial. El Inca Garcilaso y Bernal Díaz

Quine manifiesta que el lenguaje alude no a objetos sino a significados, producto de convenciones sociales, por lo que resultaría muy difícil explicar y entender una cultura si no se comparten los referentes. Desde la teoría del conductismo semántico[35] Quine afirma que el lenguaje es concebido como producto de los estímulos recibidos y estos, a su vez, son consecuencia de la cultura de una sociedad. De esta manera, el lenguaje es la consecuencia de las vivencias y convenciones de un grupo social y representa la realidad de la comunidad.

El encuentro entre Europa y América desata la necesidad, en ambas orillas, de expresar sus vivencias sin los referentes adecuados. De este modo, cuando las crónicas aluden a América como Paraíso o lugar

34 Se entiende el lenguaje como construcción social e instrumento representativo que permite comunicar las experiencias individuales y colectivas de una sociedad.

35 «La comunicación lingüística, en su doble faceta productiva y receptiva, es ante todo una forma reglada de conducta» (Bustos 220).

donde se encuentra la fuente de la eterna juventud, incluso cuando el Inca Garcilaso se refiere al mito de Noé,[36] lo hacen en la necesidad de encontrar un referente común al conocimiento europeo, esperando ser comprendidos. El Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*, por ejemplo, utiliza estos referentes y enmarca el pasado de su pueblo en los relatos míticos con la finalidad de introducir al lector europeo en el esquema de creencias y costumbres de la sociedad incaica.[37] Mediante el mito, la sociedad del Perú deja de ser un mundo alejado y ajeno, para formar parte del aparato referencial de la sociedad española del siglo XVII. Además del mito, el autor hará uso de la comparación y de la simplificación de elementos para establecer conexiones entre productos americanos y sus referentes españoles. Describe la piña americana del siguiente modo:

> Otra fruta, que los españoles llaman *piña*, por la semejança que en la vista y en la hechura tiene con las piñas de España, que llevan piñones, pero en lo demás no tienen que ver las unas con las otras; porque aquéllas, quitada la cáscara con un cuchillo, descubren una medula blanca, toda de comer, muy sabrosa; toca un poco, y muy poco, en agri, que la hace más apetitosa. (II, 179)

Ante la imposibilidad lingüística para comunicar a la sociedad española la realidad y los productos americanos por falta de un referente, Garcilaso recurre al símbolo como medio para aclarar el significado, mediante la comparación con productos conocidos. Pero estos recursos no son del todo suficientes para transmitir la realidad en todos sus aspectos y variables. Es necesario añadir un elemento más, garante de la verdad.

La experiencia personal en los acontecimientos narrados es lo único que, aunque no puede comunicar a la perfección, permite dotar a los elementos transmitidos de un componente real. De hecho, las experiencias personales del Inca Garcilaso con los habitantes del Perú y los recuerdos conservados le proporcionan las herramientas necesarias para abordar la historia de su pueblo y la influencia posterior de España desde una perspectiva crítica. Introduce la ejemplificación en una continua búsqueda de la 'verdad' de su relato.

36 «Dicen, pues, que cesadas las aguas se apareció un hombre en Tiahuanacu, que está al mediodía de Cuzco [...] Y no advierten a decir si el diluvio los había ahogado o si los indios habían resucitado para ser conquistados y doctrinados. [...] Y asimismo tienen algo semejante a la historia de Noé» (*Comentarios Reales* I, 43-44).

37 El mito es necesario en todas las culturas para tratar de explicar su origen y comportamiento. Es, por tanto, un instrumento común a ambas culturas.

El caso de Bernal Díaz del Castillo es paradigmático. En 1514 fue soldado de Pedro Arias Dávila y en 1517 se puso a las órdenes de Francisco Hernández de Córdoba y exploró las tierras del Yucatán. Por fin, en 1519, participó como soldado en la expedición de Hernán Cortés bajo las órdenes directas de Pedro de Alvarado y participó en los principales sucesos de la conquista del imperio azteca. En 1557 comenzó a escribir *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Este texto relata, no sólo su participación en la conquista de México, sino la de todos sus compañeros, a través del uso de la memoria y de la descripción detallada de los acontecimientos desde el punto de vista de los soldados de Cortés. Su obra es, en parte, reacción a la *Historia de las Indias* escrita por López de Gómara en 1554. Además, reclama que los hechos descritos por el autor son ciertos ya que están anclados en su experiencia como testigo directo mientras que otros historiadores relatan acontecimientos que no han vivido personalmente.[38] Pero la *Historia verdadera* va más allá de ser sólo la experiencia de un soldado y pretende ser el testimonio de todos aquellos españoles que murieron en la expedición a México y fueron olvidados por la corona. En el capítulo V, Bernal Díaz indica que

> Diego Velázquez escribió a Castilla, a los señores oidores que mandaban en el Real Consejo de Indias, que él lo había descubierto y gastado en lo descubrir mucha cantidad de pesos de oro. Y así lo decía y publicaba don Joan Rodríguez de Fonseca, obispo de Burgos y arzobispo de Rosano, porque así se nombraba, por era presidente del Consejo de Indias; y lo escribió a su majestad a Flandes, dando mucho favor y loor del Diego Velázquez, y no hizo mención de ninguno de nosotros los soldados que lo descubrimos a nuestra costa. Y quedarse ha aquí, y diré adelante los trabajos que me acaecieron a mí y a tres soldados. (83)

Nos encontramos ante un discurso y una retórica que define la verdad de lo narrado por medio del contacto directo y la implicación personal del autor con los hechos. La verdad está avalada por la observación personal de los hechos y la comunicación de estos hechos es posible utilizando la memoria y los recuerdos en ella contenidos.

38 Anuncia Bernal Díaz en el prólogo que «también van declarados los borrones, e cosas escritas viciosas, en un libro de Francisco López de Gómara, que no solamente va errado en lo que escribió de la Nueva España [...] y a esta causa, digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y reencuentros de guerra»(65).

La comparación, el mito y el discurso de la experiencia personal son algunas de las herramientas que pone en juego la capacidad del lenguaje para expresar aquello que no forma parte del sistema representativo vigente. Sin embargo y aunque estos mecanismos parecen resolver el problema de los referentes, consiguen, en realidad, evidenciar todo lo contrario. Para el europeo, América no se parece al Paraíso, sino que lo es realmente y, además, le resulta posible, por primera vez, alcanzarlo por sus propios medios, regresar al origen y experimentar el contacto con Dios y la naturaleza.[39]

El plano de lo imaginario se ha impuesto definitivamente sobre lo real, provocando así la crisis de la realidad tal y como se entendía hasta ese momento. Se establecen expediciones para buscar la fuente de la eterna juventud, se busca desesperadamente El Dorado, hay constancia de la existencia de las amazonas... Ahora, lo que existe de verdad es el mundo de las imágenes, del mito, de lo fantástico. Y este mundo de imágenes es tan imponente que sólo la garantía de la experiencia personal del cronista o relator será el único elemento capaz de validar, ante los demás, los nuevos mundos descritos.

En Europa, la crisis de lo real afecta también a la concepción tradicional de la temporalidad. Anteriormente, cuando lo mítico irrumpía en lo real, podía ser aislado y tratado de manera especial. Lo atemporal sucedía en el espacio del mito y todos sabían que este espacio no existía en la realidad, no se experimentaba la ausencia de tiempo. Sin embargo, al identificarse el Paraíso con América, nos encontramos ante la posibilidad de entender el espacio que define al tiempo como un ente infinito en donde la experiencia personal es la que determina lo real y, por lo tanto, el tiempo. Así, permite disponer del presente, el pasado y el futuro como formulación y experiencia de la vida humana, pero también es capaz de generar un nuevo ciclo atemporal, sin principio ni fin, en relación a la experiencia americana. De este modo, cuando Descartes habla de la experiencia como única forma de descubrir lo real, puede ser entendido como consecuencia del espacio imaginario creado a raíz del encuentro entre Europa y América. El europeo se encuentra ante la posibilidad, por primera vez, de controlar el tiempo, puesto que éste ya no está anclado a ningún espacio real.

39 Las relaciones entre el Paraíso y América no sólo son expuestas por Colón. La misión franciscana en las Indias también desarrolla el concepto de Paraíso, como espacio virgen donde se puede empezar de nuevo, donde se puede vivir como Jesucristo. A partir del descubrimiento del Nuevo Mundo, y ya en el siglo XVII, florecerán las utopías en Europa, con textos como *The City of the Sun* de Tomasso Campanella, *New Atlantis* de Francis Bacon o *Utopia* de Thomas Moore.

11. El concepto traumático del Otro

Estamos acostumbrados a hablar de civilizaciones, pero la trascendencia del acontecimiento de 1492 no se produce sólo por el encuentro entre varias civilizaciones distintas sino, sobre todo, por el análisis introspectivo y recíproco que se realiza entre unos cuerpos sociales de personas diferentes, tanto en sus categorías mentales como en su concepto vital. Es necesario, por tanto, analizar la sociedad europea y precolombina como cuerpos independientes, capaces de crear un imaginario común.

El lenguaje juega un papel fundamental a la hora de entender el modo en que los exploradores europeos tratan de apropiarse de la nueva realidad americana. Era necesario incorporar al otro en el modelo europeo, por medio de las palabras conocidas, para volver a reencontrar la seguridad perdida.

A través de la experiencia se crean y desarrollan los referentes que nutren históricamente a la comunidad y que se incorporan al lenguaje. Pero al hablar de experiencia no estamos únicamente tratando del «conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas»[40] sino también del descubrimiento del otro a partir de la percepción del sujeto mismo, tal y como es y desde su propio punto de vista. Emmanuel Levinas lo describe en los siguientes términos:

> Ser Yo es, fuera de toda individuación a partir de un sistema de referencias, tener la identidad como contenido. El yo, no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación. (60)

El autor insiste, siguiendo a Descartes, en la necesidad de identificación del ser como identidad misma. Este sujeto necesita validarse mediante la experiencia y como parte de ella podemos nombrar los mitos de origen, la historia de los miembros de la comunidad y los acontecimientos diarios que protagonizan. Pero el yo o lo mismo, existe en oposición al otro o lo diferente. Tanto Levinas como Tzvetan Todorov analizan las relaciones entre el 'yo' y el 'otro' desde contextos y realidades totalmente distintos. Todorov, en su obra *La conquista de América*, está interesado en conocer los mecanismos de apropiación y supervivencia de los pueblos precolombinos, mientras que Levinas realiza un

40 Diccionario de la Lengua Española

análisis filosófico sobre el otro como consecuencia del holocausto judío. Aunque este último autor no tiene en cuenta la realidad americana, resulta valioso su desarrollo del concepto de otro como radical diferencia frente al yo.

Todorov, en un análisis magistral sobre el encuentro entre europeos y americanos, analiza las consecuencias de ese encuentro en términos de relación entre lo uno y el otro:

> Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados. (195)

El autor distingue tres niveles en donde es posible encontrar enfrentamiento o relación entre el yo y el otro. Por un lado, desde un nivel axiológico se hacen juicios de valor, y tanto europeos como incas o aztecas califican al otro y lo ordenan en relación al ellos. Pero desde el nivel praxeológico, cabe la posibilidad de identificación con el otro, como sucede con los soldados que deciden vivir con indígenas. Por último, desde un plano epistémico es posible conocer o no la identidad del otro.[41] Esta división en las relaciones que se dan entre el yo y el otro o lo que es lo mismo, entre las sociedades precolombinas y la europea, son consecuencia de una concepción determinada. El yo y el otro son, para Todorov, términos que expresan una reducción y simbolizan el enfrentamiento entre dos sociedades cualesquiera. Entre cristianos y árabes, durante el siglo XVI ambos consideraban a su enemigo como un igual, no eran indiferentes el uno con el otro y no ignoraban la identidad del

41 Un ejemplo de la identificación en el plano epistémico lo tenemos con Bernardino de Sahagún, quien trató de conocer la sociedad e historia mexicana.

enemigo. Todorov habla, por tanto, de una alteridad entre ambos, en términos de identidad y diferencia. Esta misma relación se podía haber producido entre españoles y americanos, sin embargo, su relación trasciende la dicotomía entre identidad y diferencia. Para los europeos, la relación con aztecas e incas es simplemente imposible. Desorganiza su sistema de realidad, desordena los elementos de la representación y genera una inseguridad en el modelo de conocimiento europeo. Entonces, ¿qué otra relación de alteridad se produce entre europeos y americanos? Peter Mason comenta sobre un tipo determinado de alteridad «which Levinas calls 'the alterity of the face, which is not a difference, not a series, but strangeness – strangeness which cannot be suppressed, which means that it is my obligation that cannot be effaced'. It is not a relation of identity and difference, but of self and other. This seems more appropriate to the case of the New World at first sight» (182-3). Se trata de una relación que informa de lo radicalmente diferente, tanto que no puede ser pensado por lo mismo, pero mantiene esa relación. Levinas, en *Totalidad e infinito* explica la relación basándola en la separación radical entre lo mismo y el otro:

> Significa, precisamente, que es imposible colocarse fuera de la correlación del Mismo y de lo Otro para registrar la correspondencia o la no correspondencia entre este ir y este retorno. En este caso, el Mismo y lo Otro se encontrarían reunidos bajo una mirada común y la distancia absoluta que los separa sería suprimida. (60)

Según el autor, no es posible establecer la relación entre lo mismo y el otro. No existe nada exterior a esta relación ya que, para Levinas, el otro es la exterioridad de lo mismo. Además afirma que esta relación no se puede reducir al conocimiento del otro por lo mismo, no puede simplificarse la exterioridad como parte de lo mismo, puesto que lo externo lo es en clara dicotomía con lo mismo. Levinas reacciona así en contra de las teorías totalizantes del sujeto, que categorizan la realidad y establece la figura del otro como elemento que provoca la ruptura de este encorsetamiento.

La relación entre Europa y América no puede ser nunca similar a la que se produce entre España y Turquía o entre Asia y Europa ya que, como se estudia al principio de esta parte, el concepto mental de mundo europeo incluía Europa, Asia y África. Los seres humanos de estos territorios son hijos de Dios, comparten un origen y una historia. Son parte de lo mismo. Sin embargo, América irrumpe en el mundo europeo como exterioridad, como lo otro, abismo en el que lo mismo,

es decir, el sujeto europeo, se ve reflejado. Desde el punto de vista americano sucede igual. Dice al respecto Todorov que América confronta Europa con una otredad radical (12). El otro es aquello que supera las categorías creadas, que irrumpe con violencia en lo mismo para mostrar los límites de su mundo. La falta de referentes, la imposibilidad de validar lo real o el reconocimiento de otra cultùra, anuncia a un otro radicalmente diferente.

El lenguaje es, en esta ecuación, el elemento que contiene al otro y a la vez presenta lo mismo. Enunciado así es evidente una aporía, una relación imposible de términos. Puesto que lo otro es exterior a lo mismo, el lenguaje no puede ser el recipiente que incluye ambos elementos. Sin embargo lo es. Para explicar esta paradoja es necesario acudir a la antropología y al estudio sobre comunicación en situaciones de primer contacto entre culturas. Carola Sandbacka desarrolla los fundamentos de la teoría principal sobre comunicación de culturas llamada 'the Bridgehead'. Según esta teoría es posible la comunicación entre culturas distintas, ya que las necesidades básicas son similares y los objetos con los que las cubren diariamente son los mismos para cualquier cultura, es decir, se comparten ciertos referentes (47). Pero además, esta teoría considera que el lenguaje de cada grupo humano está relacionado con una lógica que depende de cada comùnidad en cuestión. De modo que, para entender esta lógica es necesario entender el uso de los términos que utilizan en conexión con otras palabras utilizadas en la vida cotidiana (57). En el caso que estudiamos, el lenguaje se convierte en un obstáculo, en el elemento que define la existencia de la exterioridad o del otro, debido a que refleja la incapacidad del europeo a la hora de descifrar la lógica que envuelve la cultura ajena. El lenguaje revela la existencia del otro como ausencia, como imposibilidad, ya que el lenguaje sólo puede identificar aquello que tiene sentido desde su propio código.

La traducción al náhuatl del auto sacramental *El gran teatro del mundo* es un claro ejemplo de esta situación. Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl, sacerdote mexicano y autor mestizo, traduce el auto de Calderón al náhuatl. Sin embargo, esta traducción es más bien una versión de la obra original, simplificando los referentes y los significados polisémicos utilizados por el autor español. Barry Sell dice al respecto que Alva transforma el verso polimétrico español en prosa náhuatl, prestando poca atención al contenido alegórico de los versos originales o a las convenciones dramáticas y estereotipos culturales (11). Las diferencias entre la obra española y la náhuatl se muestran ya desde el principio, en el propio título de la obra, *Comedia del gran teatro del mundo* seguido

de esta frase explicativa: «Nican motetnahuiçoltia yn yxquich mochiuhtiuh tlalticpac» –aquí todo lo que va a pasar en la tierra maravillará a la gente. Como señala Elizabeth R. Wright,

> esta etiqueta marca un cambio de clasificación genérica para una pieza que transmite una lección moral acerca de la relación entre la vida y muerte. Este tipo de pieza se solía clasificar, en náhuatl, con referencia a la ejemplaridad de lo representado, con las palabras «*neixcuitilli* ('ejemplo')» y «*machiotl* ('modelo')». (928)

El uso del término 'tlalticpac' –'maravillará'– disminuye la alegoría teatral y enmarca la obra en la tradición del teatro moral. Para ello, en lugar de usar a la figura del autor, como hace Calderón, Alva lo transforma y convierte en El Salvador o 'tote', más acorde con la conquista espiritual a la que estaba sometida México. Pero además, Alva transmite definitivamente mensajes distintos. Al final de la obra original, el niño dice: «Gloria y pena hay; pero yo / ni tengo pena ni gloria» (146) mientras que Alva lo traduce por «Netlamachtilo, netolinilo auh yn nehuatl atle notech opouh» que significa «Hay felicidad y hay sufrimiento, pero a mí no se me ha asignado nada» (145). La versión náhuatl refuerza la idea de que el niño no ha recibido ningún papel por parte del Salvador. El teatro se adapta a las experiencias de su público del mismo modo que el lenguaje expresa las vivencias y las referencias de su comunidad.

También, el *Diario del Primer Viaje* de Colón muestra la imposibilidad en la comunicación, no por carencia de referentes en este caso, sino por incapacidad a la hora de ponerse en el lugar del otro. Así, en lugar de adaptarse a las prácticas de los indígenas o tratar de comprender su cultura, los primeros conquistadores imponen su modo de vida. Los españoles no necesitan adaptarse a la nueva realidad sino simplemente traducirla a partir de la observación del entorno.[42] Pero la creencia en una realidad universal y la imposición de la vida europea sobre la de los pueblos indígenas provocan una falta de comunicación que se expone de manera contundente en la entrada del 3/12/1492 de Colón. Durante el primer viaje, el almirante interpretó unos gestos que les hacían desde la orilla como señal de bienvenida, cuando, en realidad, uno de los indígenas trataba de avisarles para que no desembarcaran porque iban a matarlos. El almirante narra los hechos de este modo:

42 Esto mismo hacían cuando invadían otros países europeos con distinta lengua. Se interpretaba el entorno en clave de referentes y no había problemas insuperables para la comunicación, ya que todos partían del mismo concepto de realidad.

> Uno de ellos se adelantó en el río junto con la popa de la barca y hizo una grande plática que el Almirante no entendía, salvo que los otros indios de cuando en cuando alzaban las manos al cielo y daban una grande voz. Pensaba el Almirante que lo aseguraban y que les placía de su venida pero vió al indio que consigo traía de mudarse la cara y amarillo como la cera, y temblaba mucho, diciendo por señas que el Almirante se fuese fuera del río, que lo querían matar. (*Diario del Primer Viaje* 151)

A través del intento fallido de comunicación, de la incapacidad de apropiarse del otro se pone de manifiesto la exterioridad. Zizek, en *Enjoy your symptom!*, apunta el lenguaje como ruptura con estas palabras:

> The voice introduces a fissure into this pre-Oedipal universe of immortal continuity: it functions as a strange body which smears the innocent surface of the picture, a ghost-like apparition which can never be pinned to a definite visual object [...] the fact that the voice functions as a foreign body, as a kind of parasite introducing a radical split. (1-2)

La voz es un cuerpo extraño que muestra la ruptura del sistema y queda como cuerpo desnudo, irreductible expresión de algo que va más allá de las categorías impuestas.

Todo esto permite considerar que, en ambos lados del Atlántico y durante el siglo XVI ese encuentro con el otro provoca una crisis en la representación que se puede comparar, salvando las distancias, con el trauma psicológico que sufre una persona después de sufrir una tragedia. Según Jason Freddi, el trauma se repite una y otra vez en la psique del individuo (38). La evolución de la relación histórica entre los pueblos atlánticos de uno y otro lado puede asimilarse a esa misma evolución y lo mismo le ocurre a la sociedad: al comienzo, la población europea no llega a captar la trascendencia del hallazgo, le cuesta reconocer la existencia de un espacio lleno de alteridades. Más tarde, deviene en un estado 'cataléptico', de parálisis estupefacta por la visión de tanta trascendencia y por último, asume y disfruta del cambio de valores, de sensaciones y de experiencias con el otro, distinto pero igual. Esa experiencia del encuentro con el vacío y su pertenencia a él está continuamente presente en el imaginario social de una cultura que se ha apropiado del otro.[43]

43 Ver Peter Mason (163).

12. Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Surgimiento del nuevo sujeto atlántico

Españoles y americanos, tras el primer encuentro, tratan de protegerse de aquello que desborda sus límites tradicionales y que no son capaces de asimilar. Los aztecas fuerzan 'la profecía' de la llegada de los españoles, para que la nueva situación quede incorporada en su estructura temporal como lo estaban el resto de los acontecimientos. Los españoles, por su parte, identifican en aquellas tierras sus mitos hasta entonces inalcanzables y buscan convertir al indígena a la religión católica, imbuidos de una temporalidad teleológico cristiana cuyo fin último es la salvación de las almas. Sin embargo, estas no son sino consecuencias de un suceso que exige la toma de medidas correctoras por parte de las culturas implicadas. El enfrentamiento entre dos realidades radicalmente diferentes provoca una crisis de valores en los pueblos que se descubren mutuamente y será el motor que desate la serie de reacciones que son sintomáticas de un trauma en ellos.

Gracias a las crónicas escritas durante el siglo XVI, podemos documentar diversas formas de afrontar la crisis de la realidad introducida por el encuentro con el otro radicalmente diferente. Por una parte, siguiendo a Todorov, vemos la necesidad entre americanos y europeos por incorporar al nuevo sujeto en su sistema de conocimientos. Colón, en su *Diario* habla de América como paraíso perdido mientras Moctezuma viste a Cortés como dios con el fin de sacrificarlo. Pero también se da el caso de reapropiación de la cultura del otro, reafirmando la nueva identidad a través de la negación de los orígenes del sujeto. Como ejemplo, Diego de Landa y Bernal Díaz del Castillo nos hablan de un marinero español procedente de Palos, llamado Gonzalo Guerrero que acoge la cúltura y estilo de vida de una sociedad maya. El 15 de agosto de 1511 la expedición de Diego de Nicuesa naufraga cerca de Jamaica y sólo 8 supervivientes, entre los que estaba Gonzalo Guerrero y Gerónimo de Aguilar logran llegar a la costa de Yucatán. Tras varios años esclavizados por los Cocomes, Gonzalo Guerrero y Gerónimo de Aguilar consiguen escapar y llegan a la tribu de los Tutul xiúes, los cuales también maltratan y esclavizan a los protagonistas. Poco a poco, nos cuenta Gerónimo de Aguilar, su compañero comienza una transformación, un proceso de aculturación que culmina en la incorporación de Gonzalo Guerrero como miembro de la tribu, casándose finalmente con la princesa Zazil Há.

El explorador europeo, ante una situación que le sobrepasa, reniega de todo lo que conoce para posicionarse como sujeto indígena. Sin em-

bargo, esto no soluciona el conflicto interno sino que perpetúa el trauma, por medio de la repetición del encuentro con la exterioridad, ahora desde otro posicionamiento. 6 años después de su naufragio, Hernán Cortés exige su presencia para que le ayude en la conquista de los territorios, sin embargo Gonzalo Guerrero se niega. Guerrero decide defender la tribu y su familia. Al adoptar un nuevo paradigma conceptualiza al español como exterior, como enemigo. Bernal Díaz nos habla de él y de su implicación en la sociedad indígena hasta el punto de ser el promotor de una guerra contra los conquistadores:

> Y luego le preguntó por el Gonzalo Guerrero, e dijo que estaba casado y tenía tres hijos, y que tenía labrada la cara e horadadas las orejas y el bezo de abajo, y que era hombre de la mar, natural de Palos, y que los indios le tienen por esforzado; y que había poco más de un año que cuando vinieron a la punta de Cotoche una capitanía con tres navíos (parece que fueron cuando vinimos los de Francisco Hernández de Córdoba), que él fue inventor que nos diesen la guerra que nos dieron, y que vino él allí por capitán, juntamente con un cacique de un gran pueblo, según ya he dicho en lo de Francisco Hernández de Córdoba. (136)

La postura adoptada por Gonzalo Guerrero no es sino una consecuencia de la ruptura crítica de sus valores provocada por el encuentro con el otro, al igual que ocurre cuando la negación del otro por la cultura europea reproduce el modelo de exterioridad que españoles y americanos están viviendo a nivel personal. La reacción de Gonzalo Guerrero y la negación de la cultura y punto de vista español se enmarcan dentro del sistema de identidad y diferencia del que habla Todorov. Guerrero, ante la imposibilidad de incorporar ambas realidades en su vida, asume el punto de vista de su enemigo para sobrevivir.

Aunque hasta ahora hemos observado dos modelos de conocimiento independientes, el del indígena y el europeo, el encuentro genera un tercer espacio que permite hablar de un nuevo sujeto que convive con el trauma epistémico y que construye, a partir de sus ruinas, un nuevo modelo. Entre todos los textos que desbordaron los límites geográficos del Renacimiento es importante destacar los *Naufragios* del alférez andaluz Alvar Núñez Cabeza de Vaca. En él redacta sus aventuras por América de una manera tan viva que pronto se convirtió en punto de referencia para otros autores como Fernández de Oviedo, López de Gómara o el Inca Garcilaso, quienes elevaron al autor de *La Relación* al plano de la imaginación como personaje de una novela de aventuras.

Pero aunque su relato parezca una historia inventada, no lo es. El texto escrito por Cabeza de Vaca es el testimonio de un sujeto dislocado y de la transformación profunda que sufre a lo largo de 9 años.[44]

El 17 de junio de 1527, partió la expedición de Pánfilo de Narváez desde Sanlúcar de Barrameda al Golfo de México. El encuentro con un huracán y el naufragio de la expedición fue la primera aventura de las muchas que sufrió Cabeza de Vaca. La disputa con el jefe de la expedición y la decisión de Pánfilo Narváez de que cada hombre tratara de salvarse por sí mismo nos prepara para un relato de exaltación al individuo, que tendrá que adaptarse al nuevo medio para poder sobrevivir. Lo que parecía una relación de exaltación de la conquista se muestra en realidad como la narración de un fracaso contado desde la experiencia de uno de los supervivientes. El naufragio muestra a los protagonistas «desnudos como nascimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho» (Cabeza de Vaca 72).

Sylvia Molloy comenta en relación a esta frase que «el yo sería una suerte de espacio despojado que se irá llenando con lo desconocido –América– hasta lograr nuevo ser, nueva identidad» (432). Efectivamente, la desnudez de Cabeza de Vaca bien puede servir como metáfora de la dislocación, de la pérdida de contacto con España y con su identidad. De esta manera Alvar Núñez tiene que comenzar desde cero, re-aprender, establecer nuevos referentes que le permitan comprender el mundo en que vive y definirse en relación a los demás. Nuestro protagonista, al contrario de Gonzalo Guerrero, no busca reapropiarse del otro ni reafirmar su propia identidad española como sucede con Aguilar. Cabeza de Vaca se mueve en una fina línea en donde convergen dos epistemes en lucha.

La desnudez física tan sólo es un ejemplo de la transformación que sufre paulatinamente el protagonista de la obra. A lo largo de los primeros 19 capítulos de los *Naufragios*, Cabeza de Vaca, que al principio se negaba a comer carne cruda, terminará acostumbrándose a ella, realzará la figura del individuo y asumirá el papel de mercader o curandero en su relación con el indígena. Se podría decir que, durante la primera parte de los *Naufragios*, Cabeza de Vaca busca establecer su identidad. El indígena, por su parte, no reconoce a Cabeza de Vaca como español, sino que, como señala Molloy, «es a la vez "bruto" (p.73) y "gente" (p.76). Se está, simultáneamente, adentro y afuera, se es, simultáneamente, yo y el otro» (439). Es decir, Cabeza de Vaca es, a la vez, reconocido como igual y diferente.

44 Sylvia Molloy examina esta transformación a través de la escritura misma de la obra apuntando la prevalencia de la primera persona del singular frente al nosotros inclusivo.

La segunda parte de la obra se centra sistemáticamente en las curas que Cabeza de Vaca realiza constantemente. En esta parte se muestra cómo el protagonista y sus compañeros se han integrado y se han ganado el respeto de distintas tribus como curanderos. Se pone de manifiesto una identidad que establece una distancia con el indígena americano pero a su vez con el conquistador español. Esta segunda parte es la consecuencia del viaje interior que realiza el autor y que le lleva a aprender del indígena. Debido al acontecimiento traumático del naufragio, Cabeza de Vaca consigue relacionarse con el otro desde los términos de igualdad y diferencia. Al final de la obra, para el autor, el indígena no es ese otro radicalmente diferente del que habla Levinas, sino que lo reconoce como igual.

Sin duda, uno de los momentos más importantes en la narración de los *Naufragios* sucede cuando un contingente español encuentra finalmente a Cabeza de Vaca y a sus compañeros. En el capítulo XXXIII, Cabeza de Vaca expone: «Y otro día de mañana alcancé cuatro cristianos de caballo que recibieron gran alteración de verme tan extrañamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos que ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada» (296). En el momento en que los españoles no pueden catalogar o identificar lo que ven, se produce una suspensión del lenguaje. Quedan atónitos. Esta es la reacción que sufren los españoles al encontrarse, ya no con los indígenas, sino con un sujeto transformado, al que reconocen y a la vez desconocen. Nos encontramos aquí, con el encuentro con un otro radicalmente diferente, a pesar de ser español. Tras este primer momento de pérdida de lenguaje por falta de referentes, los españoles tratarán de incorporar lo que ven según sus propios términos, sin éxito.

La 'transformación' de Álvar Núñez como figura producto de la interacción entre la episteme europea y otra americana puede ser interpretada desde la lectura que hace Todorov sobre el encuentro entre americanos y europeos. El protagonista trata de comprender el contexto cultural del otro y, por tanto, logra comunicarse exitosamente con él, tras un lento proceso de adaptación. Pero la misma posibilidad de que no exista exterioridad resulta inconcebible para sus compañeros. Los españoles no encuentran las palabras a la hora de catalogar lo que ven. Una vez transcurrido un primer estado de asombro sienten la necesidad de reconocerlo como un igual frente a los indígenas. Sin embargo, las diferencias entre la expedición de Cabeza de Vaca y sus compañeros resultan insalvables, como afirma el autor en el Capítulo XXXIV: «y que nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban

sanos, y que nosotros veníamos desnudos y descalzos y ellos vestidos y en caballos y con lanzas, y que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa» (299).

Los españoles no consiguen reforzar su postura frente al indígena. Dice Álvar Núñez, tras la insistencia de los españoles por demostrar la pertenencia de la expedición a su comunidad: «Finalmente, nunca pudo acabar con los indios creer que éramos de los otros cristianos y con mucho trabajo e importunación los hicimos volver a sus casas y les mandamos que se asegurasen y asentasen sus pueblos y sembrasen y labrasen la tierra» (300).

No obstante, aunque Cabeza de Vaca se relaciona con los indígenas, tampoco puede ser confundido con ellos como sucede con Guerrero. No reniega de sus orígenes ni se sumerge en la otra cultura sino que se queda a mitad de camino, en un espacio intermedio en donde no se ve reflejado como indígena ni como 'christiano'. El protagonista toma finalmente conciencia de su posición separada de americanos o europeos cuando, tras prometer a los indígenas que los cristianos no atacarían, descubre que de nada sirve su palabra, ya que los españoles deciden matar a los indígenas. Por primera vez Cabeza de Vaca se separa del grupo de españoles y se identifica como una voz única:

> Despedidos los indios nos dijeron que harían lo que mandábamos y asentarían sus pueblos si los cristianos los dejaban; e yo así lo digo y afirmo por muy cierto, que si no lo hicieren será por culpa de los cristianos. Después que hubimos enviado a los indios en paz y regraciándoles el trabajo que con nosotros habían pasado, los cristianos nos enviaron, debajo de cuatela, a un Xebreros, alcalde, y con él otros dos. Los cuales nos llevaron por los montes e despoblados por apartarnos de la conversación de los indios y porque no viésemos ni entendiésemos lo que de hecho hicieron, donde parece cuanto se engañan los pensamientos de los hombres, que nosotros andábamos a les buscar libertad y cuando pensábamos que la teníamos sucedió tan al contrario, porque tenían acordado de ir a dar en los indios que enviábamos asegurados y de paz. (300)

Álvar Núñez, ante lo sucedido, no puede comprender las razones que llevan a los españoles a matar inocentes. Pero esta incomprensión, este alejamiento de la lógica de sus compañeros, viene inducido por la incorporación que el autor hace de la cultura de los indígenas. Para Cabeza de Vaca no existe exterioridad, sino una relación de igualdad y diferencia. Esto mismo hace que sea incapaz de entender los actos

derivados del enfrentamiento contra la exterioridad. Este es un primer ejemplo de sujeto transatlántico, que deja de vivir en el tiempo lineal teleológico para encontrarse en un plano donde la realidad no es sino una construcción más. El yo que manifiesta Cabeza de Vaca es un grito agónico ante la impotencia de los acontecimientos pero, a su vez, es una voz singular y poderosa construida bajo los parámetros de su experiencia con los indígenas.

El trauma se manifiesta, como hemos visto, mediante cambios radicales de vida o como impotencia ante los hechos. Pero también se manifiesta en el plano representativo, por medio de la narración misma de los acontecimientos y su temporalidad.

13. Organización de eventos en *La Araucana*

Conviene recordar que la temporalidad está en necesaria relación con el argumento, con el 'muthos' aristotélico o la 'narrativa' de la que habla Ricoeur. Es decir, el tiempo debe ser entendido como la organización de eventos (Ricoeur 36). También conviene distinguir entre dos tipos de épica, cada una con un objetivo específico. La *Eneida* de Virgilio se puede leer como modelo de la épica de los ganadores, y por tanto, de una obra destinada al ensalzamiento del poder al que patrocina. Por otra parte, la *Farsalia* de Lucano es considerada el modelo de épica de los perdedores.

El poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, muestra una representación temporal que se desvía de los cánones impuestos a los escritores europeos del XVI. El poema narra la conquista española de las tierras araucanas, desde el gobierno de Pedro de Valdivia hasta la derrota indígena por el gobernador don García Hurtado de Mendoza. Algunos críticos como Isaías Lerner han visto en este poema una exaltación a la conquista española, un poema épico que canta las grandezas de España. Sin embargo, Quint comenta la posibilidad de leer *La Araucana*, no como una épica de los ganadores,[45] sino como homenaje a los araucanos, los perdedores.

> To the victors belongs epic, with its linear teleology; to the losers belongs romance, with its random or circular wandering. Put another way, the victors experience history as a co-

45 Zizek, siguiendo a Foucault, comenta en *Enjoy your Symptom!*: «History is always 'false', a narrative of the victor who legitimizes his victory by presenting the previous development as the linear continuum leading to his own final triumph» (80).

> herent, end-directed story told by their own power; the losers experience a contingency that they are powerless to shape to their own ends. (9)

La Araucana se encuentra, según Quint, a caballo entre la *Eneida* y la *Farsalia*, pero más cercano a este último. La intencionalidad de Ercilla queda demostrada desde el principio de la obra. Dice en el prólogo: «Y, cierto, es cosa de admiración que no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término, sin tener en todo el pueblo formado, ni muro, ni casa fuerte para su reparo, ni armas [...] con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad» (70). El valor que atribuye Ercilla a los araucanos no es una concesión ligera a los perdedores sino el tema principal que rige toda su obra. De modo que, como no persigue la exaltación de los logros del imperio español, el acercamiento y la organización estructural del texto mismo deben ser distintos a los textos épicos que persiguen los triunfos del vencedor.

Quint explica que la sociedad que vence genera una épica que exalta la victoria frente al enemigo, e impone un único sentido a la historia (32). La épica virgiliana tiene como finalidad imponer una historia, una visión única, la de los ganadores, de tal manera que al contar el argumento se valida a la vez la historia (33-4). Sin embargo, a lo largo del argumento de *La Araucana*, la victoria de España sobre los araucanos se ve continuamente sesgada por otros relatos,[46] como se puede observar al final del canto XXXV, cuando el propio autor toma consciencia de la separación de la trama principal:

> No puedo aquí decíroslo al presente,
> que estoy del gran camino quebrantado.
> Así para sazón más conveniente
> será bien que lo deje en este estado,
> porque pueda entretanto repararme
> y os dé menos fastidio el escucharme. (vv. 395-400)

Estos continuos cortes del argumento principal vienen acompañados por una estructura no finalizada, como se observa al final del canto XIV, cuando el poeta interrumpe la acción entre dos guerreros:[47]

> Así los dos guerreros señalados,
> las inhumanas armas levantando,

46 Por ejemplo, los cantos XXXII y XXXIII se dedican a contar la 'verdadera' historia de Dido y Eneas.

47 Ver Quint (160).

se vienen a herir... Pero el combate
quiero que al otro canto se dilate. (vv. 405-408)

Al final del libro I se dejan los acontecimientos inconclusos, con una nave en mitad de la tormenta.[48] Del mismo modo, el autor vuelve a dejar al lector sin un final en el último capítulo del libro II, cuando deja la batalla entre Tucapel y Rengo paralizada. Pero, ¿qué valor tiene y sobre todo, a qué responde la parálisis narrativa en esta obra? La intervención en el ritmo narrativo provoca una ruptura en la temporalidad misma de los acontecimientos. Lo que en un primer momento podría entenderse como recurso retórico para mantener la atención del lector, se convierte en síntoma de algo que trasciende el modelo de los poemas épicos.[49] La continua intervención del autor para evitar el desarrollo de la historia responde a un dilema entre lo que quiere y lo que debe expresar, entre su percepción de la realidad y la construcción que tiene que validar.[50] La estructura narrativa está deliberadamente sesgada, en un intento evidente por retrasar el final de la trama principal, que no es más que la victoria definitiva de los españoles sobre los araucanos. Esta estructura inconclusa convive con un movimiento narrativo circular alrededor de la trama principal, evitando los hechos referentes a la guerra entre España y los araucanos, y en el argumento principal mismo. Los españoles vencen una y otra vez a sus enemigos, pero éstos vuelven a combatir, de manera que la trama principal no avanza y el destino de los españoles no se cumple. Pero también interviene otro elemento para evitar el fin último de la obra: la narración de elementos anacrónicos, como sucede en el canto XXXII.

Esta visión de la historia como un conjunto de eventos inconexos que se reúnen sin aparente fin, contrasta con la construcción lineal y teleológica de las narrativas correspondientes a otras obras épicas. Esto se debe a que *La Araucana* se centra en narrar acontecimientos, en este caso, la valentía de los araucanos, mientras que las épicas que siguen el

48 «Suelto el trinquete, sin calar la entena / y la poca esperanza quebrantada / por el furioso viento arrebatada» (vv. 662-4).

49 La estructura episódica de los poemas épicos que establece cada capítulo como una unidad independiente es confrontado en *La Araucana* con una estructura que continuamente amenaza el ritmo del poema y las unidades narrativas.

50 Dice Ercilla en el Canto XXXVI: «Que si mi estilo humilde y compostura / me suspende la voz amedrentada, / la materia promete y me asegura / que con grata atención será escuchada» (vv. 369-72). Estos versos incluyen los elementos que se dirigen directamente al lector como la disculpa por el modo en que está escrita la obra o palabras como «grata atención», pero también encontramos el verso «me suspende la voz amedrentada» que indica la incapacidad para expresarse, producto de su vivencia.

modelo virgiliano narran una secuencia de sucesos, que actúan como un todo que alcanza un fin. La experiencia personal de Ercilla en esta guerra interfiere en la construcción de la obra, y mezcla la realidad sucedida con las emociones personales del autor. Éste, al haber visto de primera mano la crueldad de la guerra y el deseo de libertad de los chilenos contra la tiranía española, no puede reprimir perderse en el objetivo final del libro. Aquí, el carácter autobiográfico de la obra, aparte de ofrecer verosimilitud, condena al lector a la agonía que le supone el relato del exterminio del pueblo araucano. Como afirma Roland Barthes en "De la obra al texto":

> No se trata de que el Autor no pueda aparecerse en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; [...] se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (92).

El texto no tiene vida por sí mismo sino como consecuencia de la experiencia de reescritura, que no es más que una forma de revivir los acontecimientos traumáticos en una repetición de aquello que pretendía olvidar. Pero además, autor y lector se erigen como pilares de la obra, en un esfuerzo por reducir la distancia entre el transmisor y receptor.[51]

La estructura temporal se rehúsa a ser conducida hacia un fin último y, como los araucanos, lucha contra la narración organizada de los eventos. En su lugar, Ercilla propone un modelo temporal más parecido al tiempo presente, donde los acontecimientos se suceden sin correlación, de manera que resulta imposible establecer el futuro, dando cabida a la incertidumbre en el lector. Pero además, expone una temporalidad circular, con un eterno retorno, el cual permite a los araucanos seguir luchando por sus tierras y, por tanto, mantener la esperanza en que el perdedor, en algún momento consiga estar en la posición del ganador.[52] Esta estructura temporal se podría comparar al concepto temporal peruano o pachakuti que expresa el tiempo cíclico. Por tanto, la ruptura

51 En palabras de Barthes, «El texto exige que se intente abolir (o al menos disminuir) la distancia entre la escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino leyendo a las dos dentro de una misma práctica significante» (93).

52 Quint recuerda en relación al poema de Ercilla que «those who have been victimized losers in history somehow have the right to become victimizing winners, in turn» (18).

de la unidad de acción indica la descomposición de un lenguaje incapaz de transmitir la experiencia del autor al lector. Sólo a través de estos intersticios y de la continua intervención del autor en el poema podemos entender el texto como conato de comunicación.

El espacio americano, a nivel conceptual, resulta fundamental para entender el modelo temporal usado en *La Araucana*. La existencia de los araucanos y la conquista propicia un discurso no oficial, desmembrado, que busca la vuelta a un estado anterior y no la consecución de un fin.

Ercilla reacciona al encuentro con el otro, en los términos expuestos por Levinas. Su angustia ante la vivencia de los acontecimientos es reflejada en la escritura misma. El resquebrajamiento de la realidad europea no puede ocurrir sin dejar rastro. Todo lo contrario. La necesidad de resolver la crisis lleva a los intentos de incorporar la cultura ajena a la propia y al debate sobre la naturaleza del indígena americano. Pero, a nivel comunicativo y representativo, el lenguaje mantiene esta profunda crisis. En *La Araucana* vemos cómo el modelo épico que desde la *Odisea* había funcionado en Europa resulta insuficiente para expresar la agonía que sufre Ercilla al recordar la lucha contra los araucanos. Los lapsos temporales y narrativos muestran una doble escritura, fundada en dos códigos distintos: por un lado, la descripción lineal de los acontecimientos que acaban con el triunfo español sobre los indígenas; por otro, la necesidad de evitar ese desarrollo a través de la ruptura de la acción y con la inclusión de otros relatos. Esta narrativa amenazada por la parálisis es un síntoma del trauma de ese primer encuentro con la exterioridad. Ercilla revive el trauma con el acto mismo de escribir y recordar lo sucedido. La representación no puede solucionar esta situación y *La Araucana* queda como un poema épico perturbador que deja entrever más de lo que dice.

La falta de referentes, así como la irrupción del plano mítico en lo real y la convivencia de ambos, son los elementos principales que originan la crisis de la realidad en el marco europeo.[53] La realidad deja de tener sentido por sí misma y pasa a convertirse en una construcción consciente. Observamos que se establece un espacio inventado, procedente de la imaginación, a partir de elementos reales. El atlántico es ese espacio mental construido en donde, por primera vez, será posible anclar el concepto o conceptos de tiempo. De manera que el tiempo, a partir de finales del siglo XVI y sobre todo durante el XVII no de-

53 La localización del Paraíso en alguna parte de América es muestra de la irrupción y convivencia de lo imaginario en la realidad.

penderá de elementos 'reales' como la naturaleza, sino de un espacio controlado por el hombre y situado en el plano de la imaginación. El tiempo, poco a poco, se va conformando como construcción mental, como parte de una realidad reformulada a partir del encuentro con el abismo de lo otro. Pero antes de llegar a la comprobación de la existencia de este constructo, hemos sido testigos de la erosión progresiva de una forma de representación que va a ir reflejando el trauma que provoca la ausencia de los referentes y la impotencia comunicativa, que desembocará inevitablemente en una narrativa en ruinas.

Tercera Parte

Gestación del nuevo orden atlántico

El modelo europeo de conocimiento cambia, de forma progresiva pero radical, durante los siglos XVI y XVII debido al contacto con las culturas indígenas. Frente a los muchos estudios que inciden en la canibalización de las culturas americanas por parte de la europea, el contenido de esta tercera parte intenta mostrar cómo el encuentro entre Europa y América trastocó la episteme de ambas hasta el punto de remover sus pilares cosmogónicos. Para Europa supuso la toma de conciencia sobre la imposibilidad de comunicarse con un otro radicalmente diferente primero, y más tarde, la apropiación de los elementos constituyentes de ese otro a su propia estructura de conocimientos. Para el entorno indígena promueve una reacción integradora pero reivindicativa. Sin embargo, entre el primer momento de incomunicación y el de apropiación, el modelo de conocimiento europeo sufre un lento proceso de adaptación. Como consecuencia de este proceso adaptativo surge el sujeto atlántico, que incorpora, a nivel mental, rasgos estructurales americanos y europeos en un nuevo orden y da lugar a una episteme que asume la existencia de lo distinto y permite la convivencia entre Europa y América.

Para ir viendo esta evolución, se analizarán a continuación distintos intentos representativos que tratan de conjugar el concepto de circularidad temporal americana y el de linealidad teleológica cristiana. También se estudiarán estas obras en términos narrativos, distinguiendo entre la solución narrativa histórica y la ficcional, con el fin de demostrar que la narrativa del XVII crea una falla en la concepción temporal, mediando entre lo histórico y lo ficcional.

Hasta ahora hemos apuntado brevemente la primera reacción traumática de Alonso de Ercilla quien, al rememorar los hechos históricos, queda bloqueado, produciendo una narración cortada y errática. Cabeza de Vaca, por su parte, intenta comprender al indígena, se comunica con él, pero, a su vez, no es comprendido por sus compañeros españoles y se queda en un espacio intermedio, como preludio del nuevo sujeto atlántico.

En los escritos del español Cieza de León y del Inca Garcilaso de la Vega se expone un acercamiento a las culturas indígenas y a la realidad americana basado en el interés personal y desde el punto de vista europeo. Ambos muestran a la cultura inca desde los parámetros europeos, buscando domesticar y asimilar al otro al modelo referencial cristiano, para así controlar las culturas americanas y preservar la europea. Esto último resulta fundamental para evitar que el otro sea una amenaza, no sólo a nivel físico sino conceptual.

Sin embargo, también surge un planteamiento de la crisis desde el punto de vista americano. Así, Guaman Poma, que se considera exterior al español asentado en su tierra, plantea la convivencia mutua a partir del respeto por lo desigual. Aunque muestra su obra como una crónica, al modo español, el autor incluye una serie de dibujos de origen indígena con los que problematiza el sistema referencial europeo. Guaman Poma exige un 'buen gobierno' en el que no exista una jerarquía dominante sino dos modelos distintos de conocimiento: el europeo y el inca, coexistiendo. Más allá del uso de narración e imagen, que a menudo exponen discursos distintos, Guaman Poma, en su *Nueva corónica* juega con la organización del dibujo siguiendo la tradición inca, de modo que, para entender plenamente su obra, es necesario comprender el código que utiliza.

También en España, Miguel de Cervantes, sin hacer referencia expresa a América, refleja el surgimiento de un nuevo sujeto que no cree en la episteme tradicional. En su obra *El retablo de las maravillas* estructura la temporalidad en tres niveles diferentes, el de los espectadores, el de los actores que creen el relato de los titiriteros estafadores y el del furrier que se rige por el tiempo natural. Al final se producirá el conflicto entre las diferentes temporalidades, que se soluciona incorporando la realidad en la escena y transformando la vivencia del tiempo en parte teatral. Pero será en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* donde Cervantes muestra la distancia que le separa de la temporalidad cristiana y del concepto dominante del imperio español, ya que sitúa el centro civilizado en el norte de Europa. En el espacio que refleja, Roma deja de ser el referente de lo divino para convertirse en un lugar de conflicto. Esta obra encierra una crítica al modelo ideológico europeo y cristiano, buscando mostrar una Europa amplia, múltiple y tolerante, y revela a un sujeto distinto al conocido en la época anterior, que es producto de una reflexión sobre la crisis temporal de la realidad hasta entonces conocida.

14. Traducción y asimilación

Durante el XVI, la relación con el otro se erige como elemento fundamental para comprender el encuentro entre Europa y América. El término 'otro' puede ser entendido desde dos acercamientos: como figura radicalmente diferente, lo que lleva al enfrentamiento con esa exterioridad y como figura que refleja similitudes y diferencias. Sólo desde la segunda perspectiva debe entenderse desde Europa el continuo esfuerzo de apropiación de las costumbres y conocimientos americanos. Lydia Fossa, al referirse a la relación entre Europa y América, comenta la necesidad de traducir, como consecuencia fundamental del encuentro europeo con el otro:

> Traducir la cultura significa hacer la cultura del 'otro' asimilable a la propia. Al hacer esta 'traducción' el autor está operando bajo varias líneas de conducta, desde la percepción hasta la expresión, que imponen drásticas limitaciones, desde la incredulidad hasta la censura, al proceso de traducción cultural. (303)

El acercamiento que realizan durante el siglo XVI los cronistas españoles a la realidad inca forma parte de este proceso de traducción y apropiación. De ahí que las crónicas reflejen la visión eurocéntrica del mundo americano. Pedro Cieza de León, por ejemplo, estudia, en *El descubrimiento y conquista del Perú*, la cultura inca a través de la perspectiva europea desde el momento en que, para realizar su análisis de la situación, decide utilizar un método basado en el sistema científico racionalista y empírico en auge en Europa. Este método se basa en el uso de encuestas y la recopilación de respuestas para que, finalmente, el historiador pueda crear una narrativa que dé sentido a las respuestas obtenidas. El sistema fuerza a los nativos americanos a responder, por ejemplo, a preguntas que requerían conocer una fecha concreta del calendario gregoriano o un nombre europeo determinado.

> Esta concepción temporal lineal y personalizada no tiene sentido para la población indígena, que se rige por otro patrón de intelección del tiempo y del espacio: lo sagrado arquetípico. Con su cuestionario, Cieza está forzando a sus interlocutores nativos a considerar los hechos desde una perspectiva histórica occidental, lineal, en la que hechos únicos se suceden en el tiempo uno tras otro, de manera más o menos ordenada. Esta concepción temporal no coincide con la de

> los nativos, para quienes la irreversibilidad del tiempo lineal poblado de eventos únicos no existe puesto que viven dentro de una constante repetición cíclica de los mismos actos primordiales. (Fossa 305)

El proceso de traducción y apropiación se manifiesta claramente cuando Cieza, en lugar de informar sobre la forma de gobierno que existe realmente, trata de imponer la estructura europea de gobierno al incanato. Para el escritor sólo debe haber una sede donde se concentre todo el poder de un reino, de manera que, cuando recibe respuestas a las encuestas informando de lo importante que es disponer de dos sedes de gobierno en dos lugares distintos, coteja una y otra vez los datos obtenidos en busca de algún error. Finalmente, acepta la existencia de al menos dos sedes de gobierno durante el incanato, Quito y el Cuzco,[1] estructurando la organización del incanato según la concepción cosmológica de su pueblo, conformado por varios centros de poder.

Pero es que no sólo se concebía de forma distinta el gobierno de las ciudades sino que la propia estructura de la ciudad, como ha sido estudiada por críticos de la talla de David Carrasco o Enrique Florescano, era el reflejo del sistema de organización de los elementos naturales y, en definitiva, de la temporalidad que vivía la comunidad. Este último, en *Tiempo, espacio y memoria histórica entre los mayas* indica que:

> El ideal de someter el inestable desenvolvimiento humano a una regularidad semejante al ordenamiento que imponía el sol en la naturaleza, puede apreciarse en el extraordinario esfuerzo de convertir a las ciudades mayas en un orden espacial semejante al que sus gobernantes contemplaban dibujado en el Cosmos. (28)

Al igual que las ciudades mayas reflejan el concepto de cosmos, esta misma relación afectaba a todos los órdenes de la vida. Cieza de León, partiendo de principios epistémicos tan distintos, no podía acercarse a la realidad de una cultura tan diferente de la española. Durante la segunda mitad del siglo XVI, otro escritor, nacido en el Cuzco, mestizo, de padre español y madre quechua, prepara una obra donde la traducción y la apropiación de términos permiten controlar el conocimiento andino y adaptarlo a la agenda del autor. Se trata de Gómez Suárez de Figueroa, también conocido como el Inca Garcilaso. En su obra, la traducción y el uso de la organización neoplatónica de la realidad van

1 «El Cuzco ha de ser por una parte cabeza y amparo de mi reino y por otra lo ha de ser el Quito» (Cieza 164).

acompañados con elementos que permiten la verosimilitud de los datos aportados, siempre dentro de la estructura europea historiográfica del momento. No hay en ella resquicio de una voz distinta que amenace el discurso dominante europeo.

Al escribir su historia, Garcilaso trata de encontrar su propia identidad. Sus obras sobre el Perú, como afirma Pupo Walker en *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, «remiten a una crisis personal de identidad, y a un proceso de formación sin precedentes en las letras hispánicas» (111). En él se unen dos tradiciones, la inca y la humanista europea, que proporcionarán a Garcilaso las herramientas necesarias para comunicar su perspectiva sobre la historia del Perú y reafirmar su nueva identidad.[2] Estas dos tradiciones se concretan, por una parte, en un profundo conocimiento de la vida y lengua del Perú y, por otra, en el cultivo de las letras y traducción de textos neoplatónicos realizados durante su estancia en España tras la muerte de su padre.[3]

Sus *Comentarios reales* tratan de dar a conocer el pasado glorioso del pueblo inca, pero al mismo tiempo estos hechos tienen la intención curricular de ensalzar a su autor, ya que en ellos pondrá de manifiesto su origen noble. La necesidad de transmitir la vida y costumbres de un pueblo desconocido para la sociedad europea obliga al Inca Garcilaso a acudir a los recuerdos originarios, al mito, a su experiencia y al lenguaje para escribir sus *Comentarios reales*. Los mecanismos mentales que utiliza funcionan en relación a dos tipos de memoria y, por tanto, dos organizaciones temporales distintas: la episódica y la semántica.[4]

Por una parte, el Inca Garcilaso usa el relato mítico para explicar los comportamientos de los incas en el pasado, el presente y el futuro,[5] de manera que crea un discurso en el que él mismo y el Cuzco se instalan en un tiempo distinto a la historia y a la vez, compatible.[6] El uso del

2 Gómez Suárez de Figueroa, que más tarde se hará llamar el Inca Garcilaso, fue hijo de un capitán español y de una princesa inca llamada Chimpu Ocllo. En él se unen, por tanto, dos tradiciones: por un lado, por parte paterna, la tradición humanista y por vía materna, la tradición de la gran civilización inca.

3 Aurelio Miró Quesada, *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971) 77.

4 La memoria episódica es un sistema de memoria explícita y declarativa que se utiliza para recordar experiencias personales enmarcadas en el contexto del sujeto. La memoria semántica, por el contrario, se refiere al archivo general de conocimiento conceptual y fáctico, no relacionado con ninguna memoria en particular.

5 Un mito, según Lévi-Strauss, explica el presente, el pasado y el futuro (Lévi-Strauss 85).

6 Al observar la historia no sólo como la narración de los hechos pasados sino

mito implica la creencia en una realidad suprasensible, que es capaz de explicar sucesos y comportamientos que no pueden ser razonados. Pero al exponer el mito, lo hace desde las estructuras simbólicas. De este modo, Garcilaso impone su concepción neoplatónica[7] del mundo, en la cual el símbolo no sirve como clarificador de conceptos sino como evocador del mundo de las ideas, imposible de aprehender a través del lenguaje natural. Para ello, se vale de la memoria semántica. Este tipo de memoria no requiere de una ordenación del recuerdo sino que se inserta en los espacios vacíos de la narración, como conocimiento adquirido. En el capítulo XVIII del primer libro nos cuenta el origen de los incas en estos términos:

> Otra manera del origen de los Incas cuentan semejante a la pasada, y éstos son los indios que vive al levante y al norte de la Ciudad del Cuzco. Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real. (I, 43)

Pero por otra parte, Garcilaso utiliza su propia experiencia para validar el discurso que está construyendo. Al haber vivido en el Cuzco durante su niñez, consigue recordar las historias que escuchaba y las intercala en su discurso, como sucede con este relato incluido en el capítulo titulado "De la hortaliza y yervas, y del grandor dellas" donde muestra la famosa ingenuidad de los indígenas:

> Los indios, en aquellos principios, como no sabían qué eran letras, entendían que las cartas que los españoles se escribían unos a otros eran como mensajeros que decían de palabra lo que el español les mandaba y que eran como espías que

como la totalidad de estos eventos (Ricoeur 274) se pueden incorporar las creencias de la sociedad a la historia de ese pueblo. Esto desemboca en un discurso formado por relatos míticos que no tienen un final y que son continuados por relatos veraces. Al ser la historia continuación del mito, el Inca recurre al relato primigenio para explicar sucesos históricos. Así se establece una relación de dependencia entre mito e historia, puesto que ambos son necesarios para sobrevivir en el tiempo y en la memoria del colectivo, ya que explican los comportamientos de los pueblos y justifican sus deseos y motivaciones.

7 «Sólo a través de la intuición intelectual pueden en último término aprehenderse las Ideas que moran en el mundo suprasensible [...] Era lógico que se empezase a visualizarlas recurriendo a las personificaciones de unas abstracciones que siempre fueron concebidas como compañeras de los inmortales» (Gombrich 147).

> también decían lo que veían por el camino; y por esto dijo: "Echémosla tras el paredón, para que no nos vea comer." (II, 263)

La utilización de esta memoria episódica actúa para traer la experiencia al presente, en donde «la narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo» (Sarlo 57). En el momento en que la experiencia se adscribe a una narración, ésta deja de ser tal y pasa a funcionar como conocimiento. De hecho, a través del recuerdo proporcionado por la re-lectura, el autor asegura la actualización de su experiencia transformada ya, cada vez que se leen los *Comentarios reales*.

En las grandes historias sobre los orígenes de las civilizaciones, la verdad y la verosimilitud se confunden, por esto basta con que el Inca Garcilaso consiga una narración creíble para validar su relato. Sin embargo, cómo se alcanza la verosimilitud. Enrique Pupo-Walker expone en *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, que «la verosimilitud es un atributo del texto que radica en la calidad expresiva del mismo» (74). Si la verosimilitud es consecuencia de la expresividad del texto, también la obra de Garcilaso se consideraría verosímil dado que crea un texto suficientemente creíble mediante la retórica, los detalles y la amplia información que ofrece. El autor inunda sus páginas con descripciones minuciosas. Este exceso de detalle sólo tiene como finalidad lograr la verosimilitud:

> Tiene el primer lugar la que llaman *papa*, que les sirve de pan; cómenla cocida y asada, y también la echan en los guisados; pasada al hielo y al Sol para que se conserve, como en otra parte dijimos, se llama *chuñu*. Hay otra que llaman *oca*; es de mucho regalo; es larga y gruesa como el dedo mayor de la mano. (II, 173)

En realidad, le habría bastado con decir que la papa sirve como alimento básico, pero se extiende y explica cómo es cocinada y los diferentes tipos y nombres que les dan los indígenas. Igualmente, en el noveno libro, ofrece amplia información para conocer los productos que los españoles introdujeron en el Perú, es decir, todo aquello que no formaba parte del escenario original peruano. Comenta sobre el olivo:

> El mismo año mil y quinientos y sesenta, Don Antonio de Ribera, vecino que fue de Los Reyes, habiendo años antes venido a España por Procurador General del Perú, volviéndo-

> se a él llevó plantas de olivos de los de Sevilla, y por mucho cuidado y diligencia que puso en la que llevó en dos tinajones en que iban más de cien posturas, no llegaron a la Ciudad de Los Reyes más de tres estacas vivas. (II, 258)

Ante tal abundancia de datos, el lector piensa que el autor está contando la verdad. Toda esta información hace la existencia de los incas probable y el relato verosímil para el lector europeo.

A esta verosimilitud contribuye el lenguaje mismo que utiliza. Sus constantes referencias a nombres quechuas demuestran, además, su pertenencia al Cuzco y validan su discurso como testigo de excepción de lo que allí sucede. El uso de este lenguaje, en el caso del Inca Garcilaso, sirve para apoyar con datos sus argumentos y también para vaciar el sentido que contiene y canibalizarlo, como mero instrumento del modelo de conocimiento historiográfico europeo.

Ocurre lo mismo con otros cronistas posteriores, como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, quien se identifica a sí mismo como indígena. Su crónica pretende conseguir que la corona reconozca los derechos de la nobleza de Texcoco a la que pertenece y desarrolla un texto historiográfico no vivido, a diferencia del Inca Garcilaso, viendo los eventos desde el punto de vista occidental.

Podemos concluir que en esta primera etapa literaria, posterior al descubrimiento, existen evidencias de obras con planteamientos basados en la apropiación del otro, como algo exterior en el caso de Cieza de León y en la traducción y apropiación de la cultura inca para comprensión de los españoles, en el caso de Garcilaso. Ambos muestran al indígena peruano desde los parámetros europeos.

15. *El retablo de las maravillas*

La narrativa histórica se desarrolla en función de un determinado patrón que varía según la época, el sujeto que la exprese, lo que se busque y los lugares de enunciación de los acontecimientos históricos. Esto sucede porque toda la sociedad de un lugar y momento histórico determinado mantiene un esquema conceptual que le sirve de marco de referencia para interpretar los acontecimientos de forma específica, a partir de unas categorías determinadas. Este esquema o mapa mental impregna en cada momento la reproducción de la narrativa histórica oficial. Sin embargo, la representación, al conectar con el mundo ficticio de lo imaginario, no es rechazada por las fuerzas sociales que determinan lo aceptable, permitiendo evitar esta imposición y admi-

tiendo la búsqueda de nuevas formas de expresar aquello que se quiere comunicar. Uno de los momentos históricos en que ocurre exactamente esto es durante el siglo XVII: el 'tempus' establecido por la narrativa histórica, impuesta y socialmente aceptada en España y las colonias, se verá distorsionado o más bien recreado por el tratamiento que del mismo hacen algunos artistas, dando origen a una nueva época, la del sujeto atlántico.

Y es que, a lo largo de los siglos, el ser humano ha tenido la necesidad de comunicar sus experiencias personales y entender las que eran ajenas a él. Pero, una vez que se comunican las vivencias, éstas pasan a formar parte de la experiencia de la comunidad (Zerubavel 6) en lo que Hayden White o Eviatar Zerubavel han llamado 'narrativa histórica'. Esta narrativa conecta acontecimientos sucedidos en el pasado con la finalidad de que el lector perciba la continuidad de los mismos. Conceptualmente, del continuo histórico desgajamos segmentos discontinuos, como por ejemplo 'la Edad Media', dotándolos de entidad propia y diferente, a los que etiquetamos con denominaciones de épocas, o períodos históricos.[8] De esta forma, las narrativas históricas pueden generar discontinuidades entre distintas épocas para clasificar un período de tiempo determinado y también son el producto final de una organización de los hechos históricos. Por este motivo, podemos hablar de una concepción determinada del tiempo o, siguiendo a Zerubavel, de un 'mapa del tiempo' específico para cada tipo de sociedad. Así ocurre con el Barroco, que según José Antonio Maravall «se nos revela en conexión con un muy variado repertorio de factores que juntos determinan la situación histórica del momento y tiñen todas las manifestaciones de la misma con esos caracteres emparentados y dependientes entre sí que nos permiten hablar, en un sentido general, de cultura del Barroco» (33) y para entender la cultura barroca «es necesario entender los factores estilísticos e ideológicos enraizados en el suelo de una situación histórica dada» (34).

Hayden White, intentando explicar el concepto de narrativa histórica nos dice que es la forma de comunicar los hechos históricos a través de la ordenación de los mismos y las interrelaciones entre ellos (2). Además, White aclara que es el contenido lo que distingue los textos históricos de los ficcionales y no su forma (27). La forma queda defini-

8 «Attaching a single label ("medieval") to more than ten centuries of European history helps us perceive them as a relatively homogeneous block of time, assigning each conventional "period" a different label helps us split them apart in our mind as different and therefore also separate chunks of history» (Zerubavel 96).

da a través de un argumento que permite ordenar los acontecimientos. Es el contenido de esta sucesión de acontecimientos, o más bien, los eventos mismos lo que separa a la historia de la ficción. Las narrativas ficcionales, por su parte, comparten con las históricas los mecanismos de los que se vale la mente para organizar sucesos y darles una continuidad. Debido a la estrecha relación existente entre narrativa ficcional e histórica, los géneros literarios pueden ejercer la función de reflejar la ordenación determinada por la narrativa histórica oficial de la época, facilitando que el mapa del tiempo socialmente aceptado se repita en el ámbito cultural.

Cuando esta ordenación tiene como origen las diferencias vivenciales de dos comunidades y cantidad de ellas son producto de unas experiencias traumáticas y revolucionarias, se produce en la sociedad una situación parecida a la que se representa en cualquier rito de paso, en donde el joven es reconocido como distinto y a la vez igual por la comunidad. El nuevo miembro ocupa un espacio propio y marca un tiempo específico al de las formas de sociedad –familiar y grupal– de las que proviene. Todo esto se señala porque, de la misma forma, el espacio atlántico, aún participando del constructo de la sociedad indígena y española, después de pasar por el trauma de enfrentamiento-acatamiento de lo extraño y del rito de adaptación obligada que veíamos anteriormente, debe nacer con voz propia y tratamiento igualitario al resto de parcelaciones temporales del continuo histórico, porque contiene los rasgos diferenciales que son entendidos por los demás como ajenos. Por ello, durante el siglo XVII se culmina un proceso de unificación epistémica entre Europa y América, protagonizado por el espacio atlántico y el sujeto producto de este espacio.

El entremés cervantino *El retablo de las maravillas*, pese a su brevedad, contiene una reflexión que, como veremos, representa un paso más en el surgir de la nueva identidad porque refleja una confrontación entre las distintas temporalidades. Esta obra, construida sobre la tradición de los relatos medievales árabes, nos recuerda una de las historias de *Las mil y una noches* cuando unos sastres tratan de engañar al rey para venderle un traje; nadie se atreve a contar la verdad hasta que un niño le dice al rey que está desnudo. En la obra de Cervantes el mensaje que transmite es el mismo, sin embargo, el autor busca una ejecución completamente distinta a la del relato del rey. En *El retablo de las maravillas* dos timadores pretenden presentar, en un pueblo, un retablo mágico que únicamente podía ser visto por personas con sangre pura. El público, conformado por varios villanos y dos personas más cultas, se siente amenazado por el mensaje que transmite el retablo y aparenta

ver las escenas, que narran Chanfalla y Chirinos, los dos timadores. Los seres imaginarios del retablo ficticio salen e interactúan con los espectadores. El juego entre estafadores y espectadores continúa hasta la llegada de un furrier, que es incapaz de ver lo que hay en el retablo. A continuación, los espectadores acusan al furrier de converso y éste arremete contra el público provocando una pelea que permite escapar a los estafadores.

El retablo de las maravillas ha sido extensamente estudiado, como apunta Dawn L. Smith, desde el punto de vista psicológico y como sátira social, pero no se ha hecho en profundidad como concepto teatral (3). Aunque la obra nunca llegó a ser representada en tiempos de Cervantes, su autor la escribió pensando que sería visionada por el público y como tal debemos acercarnos a ella.

Desde el punto de vista de un texto literario, como relato similar al cuento del rey, podemos estudiar la psicología de los personajes o el mensaje moral que trata de transmitir. Sin embargo, Cervantes va más allá y aporta una dimensión nueva al tema desarrollado por la obra árabe, añadiendo la narración de una representación. De este modo y en palabras de Smith, «*El retablo* gira alrededor del concepto del teatro dentro del teatro, lo que, a su vez, se trata de un montaje teatral que se convierte en actuación sin texto previamente previsto» (4).

Para afrontar el estudio de este texto es necesario acercarse al mensaje, así como la relación entre los diferentes agentes que participan en la obra. Smith, propone siguiendo la semiología de Keir Elam,

> un modelo que pretende no sólo que haya lo que podemos calificar de intercomunicación entre los varios miembros del público en el teatro, sino que haya también una "respuesta" colectiva que pasa del público a los actores. Es decir, que el texto dramático se transmite a los espectadores mediante una serie de intermediarios. (5)

Según este sistema, el modelo lógico de una obra teatral sería el siguiente:

> Emisor: texto dramático y director
> Transmisor: montaje, actores, gestos, escenografía...
> Receptor: el público

Este esquema es transferible a *El retablo* en cuanto obra teatral creada por Cervantes y representada ante el público. Sin embargo lo extraordinario es que, de manera paralela a este modelo, en la obra existe otra representación, que se desenvuelve como mensaje transmitido por

Cervantes, pero que influye a todos los niveles de la representación. Chanfalla y Chirinos, los dos personajes que protagonizan la estafa, se erigen como autores de la obra al mismo nivel que Cervantes. Su texto dramático es el retablo mágico que llevan al pueblo.[9] El emisor es un lienzo, que sólo puede funcionar como tal si el espectador tiene pureza de sangre. Debido a que el emisor realmente no contiene ningún mensaje, ya que es un lienzo en blanco, tienen que ser los timadores los que improvisen la narración de lo que supuestamente existe en el retablo, acompañado por ruidos y música. Dice Chirinos: «Allá van hasta dos docenas de leones rampantes y de osos colmeneros. Todo viviente se guarde, que, aunque fantásticos, no dejarán de dar alguna pesadumbre, y aun de hacer las fuerzas de Hércules con espadas desenvainadas» (f. 246v). Los transmisores del mensaje son, por tanto, la narración improvisada y el espacio en el que sucede, es decir, la casa de Juan Castrado. Por último, los receptores del mensaje son, por un lado el público de la obra, es decir, los villanos que están en casa de Juan y por otro el furrier. Los villanos están sumergidos en el engaño de Chirinos y Chanfalla, mientras que el furrier recibe un mensaje totalmente distinto al del público de la obra.

Una vez esbozados los dos niveles informativos, podemos distinguir tres mensajes destinados a tres públicos diferentes, igualmente introducidos en una misma representación. En el plano externo, Cervantes, al igual que otros relatos de tradición árabe, enfatiza y critica los comportamientos basados en la apariencia. Pero, a su vez, pone de manifiesto el poder de la imaginación y las tensiones que se producen entre lo fantástico y lo real. El plano interno, en el que el público asiste a la representación del retablo maravilloso, aporta dos mensajes distintos. Por un lado, los villanos participan de la representación activamente, imaginándose la narración de Chanfalla y Chirinos, aceptando la premisa de que el retablo es maravilloso. Por otro está el furrier, que lo que percibe es que no existe tal retablo y que el público es víctima de un engaño.

La temporalidad, en esta obra, participa de la complejidad representativa general y perfila distintos modelos dependiendo del plano en el que se desarrolle. Si estudiamos el modelo representativo en el que se sitúan tanto los estafadores como el público de la obra observamos, como

9 Dice Chanfalla: «Por las maravillosas cosas que en el se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legitimo matrimonio» (f. 244r).

apunta Smith que «el mensaje transmitido a los espectadores/receptores resulta ser casi exclusivamente acústico. A pesar de ello, los espectadores lo reciben y lo interpretan como texto *teatral*» (6). El retablo, a pesar de no contener imágenes, es tratado como lugar del que salen figuras que interactúan con los villanos. Benito Repollo dice en relación a una doncella de la que habla Chirinos: «Esta sí, ¡cuerpo del mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la muchacha! Sobrino Repollo, tu, que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas» (f. 247r). El espectador se sumerge, por tanto, en el plano de la imaginación, al mismo tiempo que el espacio representativo toma el valor de lugar donde es posible materializar las imágenes. La narración oral pasa a convertirse en texto teatral que interacciona con el espectador, sumido en el seguimiento de los acontecimientos que imponen los estafadores. De este modo, el espectador vive una temporalidad narrativa basada en sucesos, inconexos, de manera que no hay posibilidad de predecir lo próximo que va a ocurrir. Se podría decir que los protagonistas experimentan una temporalidad subjetiva, pero supeditada a los sucesos que narran Chanfalla y Chirinos. Los acontecimientos son vividos sin enlazar unos con otros, lo que refuerza la idea de temporalidad subjetiva y dependiente de la experiencia del momento. Esta temporalidad contrasta con la vivencia del furrier quien, al entrar en el espacio teatral, se convierte por un momento en público de una representación en la que los actores son los villanos mismos. El furrier introduce en el espacio teatral la temporalidad natural, anclada en la evidencia de la naturaleza misma y, por tanto, en lo real. El personaje entra en casa de Juan Castrado y pide alojamiento al gobernador para él y sus hombres. Su corta intervención culmina con una breve pero importante referencia temporal: «llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta» (f. 247r). Benito Repollo, inmerso en la temporalidad subjetiva del engaño, pone en duda la existencia real del furrier: «Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo» (f. 247r). Sin embargo, aunque Chanfalla advierte que no es producto del retablo, la ficción en la que están los personajes les lleva a creer que se trata de una figura mágica, lo cual confirmaría la pureza de sangre de los presentes y la existencia real de las figuras narradas por Chirinos y Chanfalla. El furrier vuelve a la escena inmediatamente con los soldados, pero según su propia temporalidad han pasado unos treinta minutos. Juan Castrado insiste entonces en la posibilidad de que el furrier y los soldados sean parte de la magia del retablo: «Bien pudieran ser atontonelados; como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías» (f. 247v).

La temporalidad que vive el furrier está conformada linealmente y contrasta con la vivida en casa de Juan Castrado por el resto de personajes. Ambos planos contienen los elementos fundamentales en la representación teatral. Por una parte, Chanfalla, Chirinos y los villanos son los personajes de una obra de teatro mientras que el furrier tiene las características del espectador, capaz de observar lo sucedido sin involucrarse necesariamente en el espacio teatral. Sin embargo, en el momento en que el furrier entra en la casa, se convierte en un miembro activo de la obra, para los espectadores reales. La vivencia temporal del furrier no influye en el gobernador y el resto de personajes, por lo que es arrastrado en una sucesión de hechos que no entiende, cuando Pedro Capacho le increpa:

> CAP.- ¿Luego no ve la doncella Herodiana el señor furrier?
> FUR.- ¡Qué diablos de doncella tengo de ver!
> CAP.- Basta; de *ex il[l]is* es.
> JUAN.- Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es.
> FUR.- ¡Soy de la mala puta que los parió! Y por Dios vivo, que, si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta. (f. 247v)

Este es el momento de conflicto entre los dos tipos de temporalidad. El tiempo narrativo desvincula y aísla a los protagonistas del paso inexorable del tiempo real. Sin embargo, este tiempo narrativo es vivido como texto teatral por los protagonistas, materializando los acontecimientos en el espacio real. El furrier, por su parte, incorpora la realidad a ese mundo imaginario de la representación, aunque Cervantes consigue que esta irrupción sea verosímil.

El sonido se convierte en esta obra en el factor que permite entender la entrada del furrier como parte de la representación del retablo. Momentos antes de la llegada del furrier, los estafadores tocan la zarabanda, como se recoge en la acotación del fol. 247r. Pero también «suena una trompeta o corneta dentro del teatro» (f. 247r). La corneta anuncia la llegada del soldado pero a la vez da la entrada a otro suceso del retablo de las maravillas. Esta coincidencia permite incorporar la realidad del furrier dentro del plano de lo imaginario y transforma en acontecimiento teatral la vivencia del tiempo exterior a la escena.

Como se puede deducir tras este somero análisis, nos encontramos con tres niveles representativos independientes, pero, a su vez, cohesionados por la vivencia imaginaria del conjunto de la obra. En ella, conviven lo real y lo imaginario, la temporalidad narrativa y la real, al mismo tiempo que la temporalidad subjetiva y la natural. Estos diferentes niveles de convivencia mental de todos los elementos del 'teatro

dentro del teatro' suponen un culmen de evolución representativa que permite jugar con distintos modelos temporales.

16. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional.* Convivencia de temporalidades

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, obra póstuma de Miguel de Cervantes, aporta al género de la novela bizantina una historia compleja. Autores como Forcione o Avalle-Arce entienden el argumento de esta obra asociado al pensamiento contrarreformista, con una estructura que enfrenta la temporalidad lineal cristiana y la concepción circular del tiempo.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda narra las aventuras de dos príncipes enamorados, Persiles, hermano menor de Magsimino y heredero al trono de Tule o Tile y Sigismunda, princesa de Frislandia y prometida a Magsimino. Cervantes relata las peripecias que ambos personajes sufren en un viaje desde las tierras del norte de Europa hasta llegar a Roma, donde finalmente se casan. La novela se divide en cuatro libros, en los que se va alternando la acción de la obra con las historias de los distintos protagonistas.

Podemos clasificar la obra como romance cristiano. Persiles y Sigismunda están enamorados pero, al estar prometida Sigismunda con el hermano de Persiles, no pueden hacer público su amor, así que hacen una peregrinación para obtener el consentimiento de Roma. Cervantes hace coincidir intencionadamente los valores de la fe religiosa con la de los amantes, como se puede observar en el libro IV cuando Sigismunda dice:

> Sola una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésa habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está ahora como el primer día que te hice señor de ella; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado. (414)

Pero en la obra aparecerán, además, otras connotaciones religiosas. Cervantes alude constantemente a la devoción cristiana, refiriéndose al grupo de personajes que van hacia Roma como «devotos peregrinos» (III, 305) o desvelando la alegría de los mismos al llegar a un monasterio.[10] Y al desembarcar en Portugal, tras el largo viaje, Antonio pretende instruir a su hija sobre el cristianismo haciendo uso de lo visual:

10 «Con los aires de su patria se regocijaron los espíritus de Antonio, y con el visitar a Nuestra Señora de Esperanza a todos se les alegró el alma» (III, 322).

> Ahora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios, con otra relación más copiosa, aunque no diferente, de la que yo te he hecho; ahora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve, y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto. (III, 277)

Lo visual, como apuntan los críticos Spadaccini o Maravall, es uno de los vehículos de transmisión de la doctrina de la iglesia de la Contrarreforma española y Cervantes parece convertirse en adalid de la misma, como muestra su importancia en el monólogo anterior, que marca el fin del viaje por mar y el principio de la peregrinación de los protagonistas por tierras cristianas.

Avalle-Arce, en el estudio introductorio de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, además, aporta otros elementos que, según su consideración, hacen de esta obra un romance cristiano. Toda la historia descansa sobre «la cadena del ser» que es «una metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina» (20). Según este presupuesto metafísico, el ser humano busca su lugar en el universo y contribuye a esta percepción el modo en que el propio Cervantes caracteriza a los distintos personajes de la obra: primero estarían los bárbaros; por encima de estos estarían personas llenas de imperfecciones como Clodio pero inferiores a otras, como Persiles y Sigismunda, moralmente superiores pero inferiores intelectualmente a personajes como Mauricio y Soldino y, por último, el Papa (21). Esta estructura se complementa con el tópico de la peregrinación como metáfora de la vida humana y la muerte como destino del hombre (Avalle-Arce, "Persiles and Allegory" 16). Para este analista, Cervantes parece desarrollar la figura de Persiles/Periandro como mesías salvador, que sufre un vía-crucis alrededor de Europa por conservar intacto el amor de Sigismunda/Auristela hasta llegar a Roma.

Sin embargo, también se encuentran otros elementos que permiten pensar en *Los trabajos* como una obra que expresa más que una metáfora de la vida humana. En esta obra, el protagonista es sacrificado pero no muere. Al llegar a Roma, Periandro se rencuentra con Seráfido y Rutilio y, mientras están abrazados, Pirro, «sin mirar lo que hacía, o quizá mirándolo muy bien, metió mano a su espada, y por entre los brazos de Seráfido se la metió a Periandro por el hombro derecho, con tal furia y fuerza, que le salió la punta por el izquierdo, atravesándole, poco menos que al soslayo, de parte a parte» (IV, 472).

El traidor Pirro, que se asemeja con el personaje bíblico de Judas, fue apresado y llevado a la horca «por incorregible y asesino» (IV, 472). Mientras tanto, Hipólita anuncia el final de Periandro quien no ha podido culminar su objetivo, con estas palabras: «cómo has quitado la vida a quien no merecía perderla para siempre» (IV, 472). Sin embargo, cuando parece que Persiles va a morir como sacrificio, el narrador se apresura a calmar a la audiencia.[11] Contra todo pronóstico, el protagonista sobrevive y se encuentra con su hermano Magsimino quien, finalmente será quien muera víctima de su enfermedad.[12] El viaje de Periandro no culmina, por tanto, con su muerte sino con el sacrificio de su hermano, lo que permite la victoria final de Persiles. Como acertadamente apuntan David Castillo y Nicholas Spadaccini,

> *Persiles* deja de ser un romance cristiano tradicional en el momento en que la figura mesiánica de Periandro elude su destino sacrificial. En este sentido el personaje protagonista de *Persiles* está más cerca del Jesús humano del Monte de los Olivos que del Cristo que acepta su destino redentor. (121)

Desde el comienzo de la obra se revelan las motivaciones de Persiles. Su amor por Sigismunda es ilegítimo y, en lugar de renunciar a sus deseos, «inicia una peregrinación cuyo fin es la conquista de Sigismunda/ Auristela que ha de llevarse a cabo al tiempo de la llegada de los dos amantes a Roma» (121). Pero además Roma, dibujada por Cervantes aparentemente como ciudad de Dios, es en realidad una ciudad violenta y hostil, en donde reina la corrupción. El relato sobre el retrato de Sigismunda es sólo un ejemplo de la hostilidad reinante en Roma.

> Pasó en esto por Bancos el gobernador de Roma, oyó el murmurio de la gente, preguntó la causa, vio el retrato, y vio las joyas; y, pareciéndole ser prendas de más que de ordinarios peregrinos, esperando descubrir algún secreto, las hizo depositar y llevar el retrato a su casa, y prender a los peregrinos. (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* IV, 440)

El gobernador, finalmente se queda con el retrato de Sigismunda porque, en palabras del narrador, «estaba puesto en razón que se ha-

11 «Este golpe, más mortal en la apariencia que en el efecto, suspendió los ánimos de los circunstantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos» (IV, 472).

12 «En efecto, frontero del templo de San Pablo, en mitad de la campaña rasa, la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra, y enterró a Magsimino» (IV, 474).

bía de quedar con algo» (IV, 449). La falsa acusación de Hipólita a Periandro, junto al intento de asesinato que sufre al final de la obra y la muerte de su propio hermano, muestran la verdadera naturaleza de los habitantes de Roma. Así, la ciudad de Dios es además, una ciudad bárbara, dando una nueva dimensión al viaje de Persiles.

Cervantes muestra el viaje de Periandro y Sigismunda como peregrinación que culmina en Dios. Este viaje de madurez personal denota una temporalidad lineal teleológico-cristiana, acorde al plan de dominación católica en Europa y América. Pero esta linealidad temporal se define, no sólo en relación a los protagonistas sino también al lugar de partida. La acción comienza en una isla poblada por bárbaros y Periandro comienza su aventura en el interior de una cueva,[13] lo que recuerda al relato de Platón sobre el conocimiento. A medida que avanza la trama, los protagonistas se acercan más a territorios civilizados hasta culminar su viaje en Roma, la ciudad eterna. Los acontecimientos conducen, por tanto, al encuentro con Dios en Roma, en una búsqueda de lo celestial, desde la caverna, pasando por la incertidumbre del viaje por mar hasta llegar a territorio cristiano.

Sin embargo, pese a la temporalidad lineal presentada, es necesario observar que los personajes principales terminan su viaje en la misma situación en que lo empiezan. La peregrinación no culmina con el éxito de Periandro sino que es la muerte de su hermano lo que permite a Persiles casarse con su amada, exactamente igual que si hubieran esperado en sus países de procedencia. El viaje no es, por tanto, necesario para la consecución del fin de los amantes. Además, Roma, la ciudad eterna, en lugar de ser el punto de encuentro de Persiles con Dios termina siendo otra cueva bárbara, regida por normas que deben ser descifradas por los protagonistas. De hecho, desde que desembarcan en Lisboa se muestra la corrupción de las gentes europeas quienes, supuestamente, viven bajo el estricto código cristiano.

> Apenas la compasión les había hecho apear para socorrer, si fuese posible, la desventurada que miraban, cuando fueron asaltados de seis o ocho hombres armados, que por las espaldas les acometieron. [...] Acudió a su venganza uno de sus

13 «Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados. Y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba» (I, 51). El protagonista es incapaz de entender o interpretar lo que escucha, del mismo modo, el ser humano sólo ve sombras en el mito de la caverna de Platón.

> compañeros, y sin dar lugar a que otra vez Antonio el arco armase, le dio una herida en la cabeza, tal, que dio con él en el suelo más muerto que vivo. (III, 374-5)

La barbarie, localizada tradicionalmente por los posibles lectores de la obra en el norte de Europa, es reflejada consistentemente a lo largo de los cuatro libros que conforman la obra, mediante la figura de Antonio, figura arquetípica elegida por Cervantes para que ejerza de bárbaro. Pero éste bárbaro curiosamente es un español que vive en una isla del norte de Europa, con lo que Cervantes realiza una crítica feroz y participa activamente en el debate entre el concepto de civilización y barbarie mantenido en la época. Estos elementos interfieren en el tratamiento lineal del tiempo que parece plantear el autor.

En lugar de asistir a la sublimación y la ascensión a los cielos del personaje principal, se descubre ante el lector un relato con una temporalidad circular, que comienza y termina entre bárbaros y sólo la coincidencia de la muerte del hermano de Persiles permite la consumación del amor por los protagonistas en Roma. El viaje deja a los amantes en la misma situación que al salir de Frislandia y Tile: a la espera de la muerte de Magsimino. Esta circularidad encierra un estatismo en el que, por muchos hechos que ocurran, no influyen en la culminación de los intereses de los protagonistas. Los mismos eventos desarrollados a lo largo de la obra refuerzan la idea de circularidad por el hecho del continuo peligro que afrontan constantemente los protagonistas. Como expone Ruth El Saffar «the journey of Persiles and Sigismunda is one carried out in constant exposure to death. It follows, in fact, a pattern of death and rebirth» (24). La herida recibida por Persiles al final del libro IV es el cumplimiento de la amenaza que durante todo el viaje sufren los amantes. En términos alegóricos, Persiles realiza un viaje desde las profundidades de la tierra –el deseo carnal– hasta los cielos –llegada a Roma y rechazo de Sigismunda– para volver a la tierra, con el matrimonio entre los amantes.[14]

En la historia y la literatura anterior a esta obra hemos visto cómo circularidad y linealidad están en contacto y convivencia, tanto en la epistemología europea como en la azteca o inca. Sin embargo, una prevalece siempre sobre la otra. Lo interesante de esta obra es que no existe el control de una temporalidad sobre otra. Al contrario, ambas son irreconciliables y, aunque parece existir una temporalidad lineal teleológica

14 Ruth El Saffar, en relación a la alquimia en *Los trabajos* advierte que «the journey, like a triangle that inverts that of the Christian journey, goes from earth to heaven to earth again» (33).

en la trama, ésta es una mera representación de una temporalidad circular que incluye un recorrido por diversas culturas. Esta temporalidad circular está al servicio de un proyecto político en el que, como se verá más adelante, Cervantes incluye toda Europa como tierra septentrional y deja a un lado las dinámicas de poder ejercidas por la iglesia católica y la materialización del mismo por el imperio de Felipe II y III.

Para entender plenamente el esfuerzo realizado en la búsqueda de un proyecto común y nuevo para Europa, debemos prestar atención a pequeños detalles, como en este caso se observa en el título mismo de la obra, que anticipa las claves de lectura: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional.* Cervantes indica que la historia que va a contar tiene su origen en un lugar geográfico al norte de Europa. De allí provienen los dos protagonistas y allí suceden los acontecimientos de los dos primeros libros. Sin embargo, el resto de la obra transcurre en Portugal, España, Francia e Italia, lo que sería la Europa meridional. Como apunta Michael Nerlich, si buscamos la definición de la palabra septentrión encontramos la siguiente definición en el *Diccionario de autoridades*:

> Constelación celeste compuesta por siete estrellas, que los astrónomos llaman Uria mayor y vulgarmente se llama carro. Se llama asimismo el viento cardinal, que viene de la parte de Septentrión, y comúnmente llaman Tramontana, o Norte. Se llama también la parte de la Esphera, desde el Ecuador hasta el Polo Árctico.

Pero además, la palabra septentrional se refiere, según este diccionario, a los «godos, ostrogodos, alanos, suevos y silingos con las demás naciones septentrionales» en definitiva, a los pueblos que fundaron países como España o Francia. Parece que Cervantes no sólo se refiere, por tanto, al lugar de procedencia de los protagonistas sino al viaje mismo, cuya guía, la Osa Mayor, indica siempre el norte, el camino. Pero también incluye como septentrionales a Portugal, España, Francia e Italia, de manera que hace que una obra aparentemente dividida en dos partes, el viaje por lo desconocido de un lado y la peregrinación por la Europa mediterránea por otro, formen parte de un proyecto 'septentrional', capaz de incorporar gentes y costumbres aparentemente distantes.

Con esta visión cervantina de lo septentrional, se pueden establecer vínculos entre los diferentes lugares por donde pasan los protagonistas. Nerlich, en relación a la importancia de lo septentrional, anuncia que Cervantes «sitúa a sus lectores en lugares bien concretos desde la isla de Gotland hasta Catalunya (o «Gotolania» según Covarrubias), pasando

a continuación por la parte septentrional de la España visigoda, la Provenza (o la SEPTimania de Julio César), y que en cada parada, Cervantes invita a su lector a observar y a escuchar a los dos Carros u Osas, la Menor y la Mayor, o sea: las dos unidades de SIETE que le muestran/explican el Norte/el Sentido contándole historias emblemáticas y por tanto ejemplares» (5).

El uso del término septentrional, junto con la estructura de la obra, el uso metafórico del viaje y las historias ejemplares, apuntan que Cervantes plantea una sutil crítica a la realidad política y social de la época. Así, con la información que disponemos y la evidente intención de incluir en la obra a diversas naciones europeas, puedo atreverme a esbozar que en *Persiles* se manifiesta una «llamada a la unión de Europa en el recuerdo de sus orígenes culturales comunes, y a la tolerancia religiosa» (6) frente al dogmatismo católico imperante y la desastrosa política imperial de Felipe II y III, que llevarían a España a la catástrofe económica.

Otro aspecto a tener en cuenta en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es la narración misma de la historia. Tras estudiar la estructuración de los eventos y el uso de las marcas temporales, Kenneth P. Allen concluye que la obra contiene dos temporalidades distintas: tiempo narrativo y tiempo histórico. Pero a su vez, el tiempo narrativo lo divide en dos, como consecuencia de la propia estructura del relato: presente y pasado narrativo. Esto se debe a que la historia comienza 'in media res'.

> The novel begins in the middle of the action and by the half-way point the "past" is recounted up to where the "present" began. Significantly, the "past" of the story, which is told by Persiles, begins not with the origins of the hero and heroine but, rather, with the beginning of their pilgrimage to Rome. (Allen 78)

El presente narrativo coincide con el principio de la obra y el reencuentro de los amantes, mientras que el pasado narrativo se produce a lo largo del libro con la inserción de distintos relatos que contarán lo sucedido antes del encuentro de los amantes. Asimismo, en presente narrativo se expone el tiempo que transcurre entre cada acontecimiento de la obra. En el Libro I los distintos sucesos transcurren en unos tres meses y medio, según Allen. Las alusiones temporales aquí son diversas. Al principio de la obra, la narración de los hechos reproduce prácticamente cada momento, mientras que, a medida que avanza la obra y, sobre todo en los libros III y IV las referencias temporales se vuelven más vagas. Esto se explica porque a partir del libro III los protagonistas

comienzan la peregrinación desde Lisboa a Roma, con lo que, según Allen, no resulta necesario exponer el tiempo transcurrido, ya que el lector conoce las distancias y puede calcular, más o menos, el tiempo que tardarían Persiles y Sigismunda en llegar a Roma. El lector puede, por tanto, medir el tiempo a través del espacio que los protagonistas deben recorrer. En el libro IV aumentan las inexactitudes de tiempo y espacio «and the symptomatic "un dia" reappears to indicate time in the narrative present» (Allen 82).

El pasado narrativo expone los acontecimientos ocurridos con anterioridad al encuentro de los amantes en la isla de los bárbaros. Para ello, Cervantes, como ya comenté, comienza su historia 'in media res' pero a la vez también 'in medio tempus'. El autor irá esclareciendo el pasado narrativo mediante las referencias temporales que van dando otros personajes cuando cuentan sus historias. Un claro ejemplo lo ofrece el relato de Ortel Banedre en el libro III, capítulo 6 cuando dice:

> Quince años he estado en las Indias, en los cuales, sirviendo de soldado con valentísimos portugueses, me han sucedido cosas de que quizá pudieran hacer una gustosa y verdadera historia [...] entró en él acaso una doncella de hasta diez y seis años, a lo menos a mi no me pareció de más, puesto que después supe que tenía veinte y dos. (320-1)

Cuando los enamorados llegan a Francia, diez capítulos después, aparece «una moza de gentil parecer, de hasta veinte y dos años». Esta referencia temporal nos informa que desde que Ortel llegó a Talavera de la Reina hasta la llegada de Persiles y Sigismunda a Francia no pasó ni un año. Otro indicador del pasado narrativo lo constituyen las historias más o menos fantásticas que suceden a algunos personajes. El autor pone los hechos en su boca para que, en todo caso, sean juzgados los personajes y no el autor. De esta forma, el relato principal sigue siendo verosímil, ya que Cervantes no da pie a que su narración sea considerada producto de la imaginación. Por último, como estrategia narrativa, Cervantes usa un mismo período de tiempo para establecer paralelos entre historias diferentes (Allen 85), estableciendo el tiempo como eje conductor de la historia. Por ejemplo, Manuel Sosa Coitiño espera a su amada Leonora por el plazo de dos años, el mismo tiempo que tardan Persiles y Sigismunda en completar su aventura.

En la obra nos encontramos también con el tiempo histórico. Aparecen datos que señalan fechas y acontecimientos concretos de la vida real de la época. Cervantes deja referencias, pero como veremos, el tiempo histórico parece desordenado u ordenado de manera distinta

al tiempo narrativo presente, a la sucesión lógica de los acontecimientos. Allen destaca que, en los libros I y II, Cervantes mantiene una secuencia histórica y con un orden cronológico (89). Sin embargo, en el libro III salta al año 1559 y, a partir de esa fecha, va retrocediendo unos 70 años. Este mapa temporal no afecta en absoluto a la vida de los personajes, que se rigen estrictamente por el tiempo que expresa el presente narrativo. Este retroceso temporal viene sostenido por tres acontecimientos que profetizan «historical incidents which are earlier than those predicted before» (92).

El comienzo de la obra, el reencuentro entre Sigismunda y Persiles, es un punto de inflexión en la vida de los enamorados, por lo que se hace un recuento de lo que pasó con exactitud. Además, la falta de un referente espacial hace que el lector español se encuentre indefenso y requiera de una mayor precisión temporal para que el relato parezca verosímil. La temporalidad está anclada completamente al ciclo natural, para permitir al lector seguir el relato. De ahí que la narrativa presente exponga los sucesos, durante los dos primeros libros, con gran exactitud, utilizando expresiones temporales como «al día siguiente» o «unos días después». Sin embargo, a medida que va desarrollándose la trama, las referencias temporales se vuelven vagas y difusas. La temporalidad, en la segunda parte de la obra, se estructura en el plano de la imaginación, mediante un mapa mental de la Europa mediterránea y cristiana. Las alusiones al pasado se conectan a través de la historia misma de manera que se pueden adivinar los lapsos de tiempo que no son especificados en el relato, como por ejemplo, el tiempo transcurrido desde el principio del viaje de los amantes hasta la captura de Sigismunda en la isla de los bárbaros. La narrativa histórica, por su parte, se vale de referencias aisladas para situar a los personajes en el contexto histórico adecuado. Este es el caso de Antonio, de quien se dice que antes de su exilio en la isla de los bárbaros viajó a Alemania para luchar con Carlos V. Y es cierto que en 1543 Carlos V se enfrentó a un príncipe alemán. Este tipo de alusiones da realismo a los personajes y a los acontecimientos de la obra.

También la narrativa de ficción y la histórica se desarrollan paralelamente en esta obra. Ambas expresan el tiempo mediante la secuencia de los diversos acontecimientos históricos que van ocurriendo en la misma.

Aunque Allen ha considerado la temporalidad narrativa y la histórica en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, es necesario destacar un aspecto más que, a su vez, genera un nuevo mapa temporal. A lo largo de la obra se pintan tres lienzos, tres dibujos que van a ex-

poner distintos acontecimientos. Estos lienzos presentan sólo aquellos hechos que la memoria del protagonista quiere recordar. Se trata, por tanto, de una historia parcial y subjetiva en donde las imágenes tratan de expresar, de una manera distinta a la narrativa, los acontecimientos que el héroe ha vivido. El primer lienzo lo manda pintar Persiles al llegar a Lisboa: «Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia: a un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviada, la balsa» (219). Persiles indica al pintor los principales acontecimientos, en donde no faltará la inclusión de los sucesos más fantásticos: «No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío... Pintó como en rasguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo vencedor de ellas» (219). En el cuadro no hay diferencia entre la realidad y la ficción, y el pintor dibuja los acontecimientos sin un orden establecido. Para comprender completamente el sentido del lienzo en la obra de Cervantes debemos destacar la figura de Antonio, el bárbaro español que vivía en la isla donde estaba capturada Sigismunda. Según Elizabeth Bearden, los habitantes de la isla «closely resemble accounts of the Mexica and the septentrional American bárbaros; but these barbarians, like sixteenth –century Spaniards, have imperial desires» (743).[15] Antonio, que ha vivido con los bárbaros y que tiene como esposa a una nativa de la isla, es el encargado de narrar la historia encerrada en los dibujos del lienzo.[16] Y es el único que ordena los dibujos para producir un discurso coherente. «By giving Antonio the role of interpreter, Cervantes opens a third space of discourse, in which the mestizo becomes an arbiter between the visual and the verbal and provides a check on the painting's male and colonialist gaze» (Bearden 743). Antonio es, por tanto, el sujeto capaz de traducir los sucesos de sus compañeros en tierras perdidas. Es el mediador entre lo visual y lo verbal.

Es de notar que Persiles no decide escribir las aventuras por las que ha pasado, sino que acude al dibujo. Aunque la exposición de acontecimientos mediante el dibujo forma parte de la tradición europea, el uso del bárbaro Antonio como traductor del dibujo permite pensar en

15 «Entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo» (1, cap. 2)

16 «The theatrical staging of Antonio's half-barbarian family as both Spanish and Native American, both Christian and somehow captive of the Turk, both truth teller and liar, both civilized and savage, undoes any typical cultural criteria of otherness that the reader might have for interpreting or identifying these characters» (Bearden 745).

los códices americanos. La experiencia en las islas del norte no puede ser comunicada a la Europa cristiana por Persiles. Requiere otro medio de comunicación, con otras reglas, y Cervantes se inspira en el códice americano. Desde esta perspectiva, resulta lógico pensar que Antonio sea escogido como traductor, ya que al haber estado viviendo en la isla posee los referentes necesarios para decodificar el dibujo y poder exponerlo a los europeos. Pero este lienzo está lleno de imperfecciones. No contiene la historia de Auristela,[17] y la imagen de ésta está abreviada, ya que ningún artista podría pintar la belleza de la dama. Y es que aunque «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones» (*Los trabajos* 570), como dice Bearden, «All three arts are potentially false, because each is tied to a singular and limiting perspective» (746). La anterior reflexión de Cervantes va más allá del comentario sobre la relación entre historia, poesía y pintura. Él pone en práctica esta teoría en su obra, ya que *El Persiles* incorpora la poesía entre los discursos, llegando a insertarse en la narración por medio del recuerdo de los personajes, como es el caso de Feliciano (237-40). Pero a su vez, historia y pintura se entrelazan mediante la incorporación en el discurso narrativo, de los dibujos que cuentan las aventuras de los protagonistas. El hecho de incorporar hasta tres cuadros con pinturas, capaces de recontar los sucesos de los protagonistas se debe a la evolución de la reflexión interna del propio Cervantes sobre la narración de los hechos, ya que el dibujo no es más que una exposición esquemática de cómo funciona la mente del protagonista a la hora de construir la historia pasada.

Las escenas que dibuja el pintor en Lisboa son imágenes aisladas que permiten reconstruir el pasado y hacerlo presente.

> La percepción de pedazos, supuestamente insulares, de espacio es probablemente una de las manifestaciones más fundamentales de cómo dividimos la realidad en islas de significado. Las particiones espaciales dividen claramente algo más que meramente espacios. Las líneas que separan supuestamente los pedazos insulares de espacio, a menudo, representan las líneas invisibles que separan entidades sociales y mentales tales como naciones o grupos étnicos unos de otros. (Beriain 1)

La reflexión de Cervantes nos lleva por islas, tanto reales como ficticias cargadas de significado, que, al principio del tercer libro, consti-

17 «The feminine side of the story –Auristela's story– is neglected in the canvas» (Bearden 742).

tuyen un relato unitario. Estas islas son producto del viaje por tierras extrañas al que se someten los protagonistas. También al principio del tercer libro, es decir, justo en la mitad de la obra, se hace un recuento de lo sucedido en los libros anteriores y, como consecuencia, se obtiene un relato incompleto. Estos dibujos no distinguen entre realidad y ficción, ya que el propio autor no es capaz de distinguir sus recuerdos debido a que sucedieron en un espacio fraccionario e indeterminado, en una isla poblada por bárbaros. En resumen, el viaje y la falta de referentes son fundamentales aquí para entender el uso de la pintura en el relato de sucesos.

Aunque el uso de pinturas sobre lienzos para comunicar el mensaje y su interpretación por parte de un «bárbaro» tiene su referente en la tradición americana prehispánica, sin embargo, Cervantes incorpora los dibujos como parte del discurso narrativo europeo. En ningún momento se muestran los dibujos del lienzo, ya que éste es considerado como un episodio más dentro de la línea temporal que dirige el texto escrito. Es decir, el valor comunicativo de los lienzos, como historia gráfica de unos hechos, se difumina en el momento en que Cervantes los introduce dentro del relato general de acontecimientos. Entonces pasa a ser un componente más de la historia, que ha de ordenarse según el presente narrativo.

Cervantes está pensando en las formas de narrar una historia, en cómo los componentes ficticios y reales se deben organizar para conformar el discurso y en el modo de representación de los sucesos. El autor considera, con buen criterio, que los dibujos activarán el recuerdo de los acontecimientos sucedidos en la isla, un espacio perdido que mantiene cierta relación con América. La narración histórica que presentan los lienzos recurre a la experiencia de Antonio, el traductor, sujeto mestizo, capaz de comprender la realidad de los dos mundos, el descrito en los libros I y II y el occidental europeo.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, al igual que en *el Quijote*, Cervantes introduce el relato ficticio dentro de un marco histórico. Con ello difumina la ficción y la hace verosímil. De esta manera, da a la experiencia imaginada, al relato, el mismo valor que la experiencia real. La nueva mentalidad generada a lo largo de dos siglos, consecuencia del encuentro entre América y Europa es lo que permite que se produzca esta identificación. A partir de aquel encuentro se erige la experiencia personal como autoridad narrativa capaz de dar verosimilitud, como se puede observar en numerosas crónicas de la época. Finalmente, Cervantes, con la incorporación de hechos reales, ficticios y la integración de los lienzos como forma válida de contar la historia, está configuran-

do el mapa completo de las distintas formas de narrar para recordar acontecimientos del pasado, con una característica común: dar solución a la necesidad de ordenar los hechos ocurridos.

En las dos obras, Cervantes pone de manifiesto una narrativa en ruinas, un modelo de representación europeo obsoleto ante los nuevos tiempos y, sobre todo, ante otros modelos de conocimiento. También la obra de Guaman Poma de Ayala, que se analiza a continuación, tiene este mismo sentido de fedataria de una temporalidad en ruinas. La solución del problema, para ellos, pasa por exponer en su obra la epistememe americana o la 'setentrional' como crítica al proyecto imperialista europeo y mostrar las dos temporalidades irreconciliables que permiten entender un mismo suceso de maneras distintas.

17. *Nueva corónica y buen gobierno*

Guaman Poma de Ayala contribuye a la representación y al sistema atlántico con un texto inquietante: *Primer nueva coronica y buen gobierno*.[18] Su autor narra la historia de los incas, desde el pasado mítico hasta el presente y discute, al igual que hace Bartolomé de las Casas, el uso de conceptos como 'causa justa', civilización y barbarie o la legitimidad de la conquista de los territorios andinos por parte de la corona española. El interés principal en escribir su obra es la de dar a conocer al rey de España los abusos y el maltrato que los españoles daban a los indios y proponerle un nuevo sistema de gobierno. Por su contenido podemos fácilmente relacionar esta obra con el texto medieval *De regimine principum* atribuido a Santo Tomás de Aquino y Tolomeo da Lucca. Este tratado, influenciado por los tipos de gobierno aristotélicos, muestra las características de las distintas formas de gobernar, así como la interpretación de la ley romana. La obra de Guaman Poma busca, al igual que *De regimine principum,* establecer un gobierno en el que sea posible la convivencia entre América y Europa. En este buen gobierno es imperativo que los cristianos acaten las leyes de los territorios americanos. En palabras de Guaman Poma, «cada uno en su reino son propietarios legítimos, poseedores, no por el rey sino por Dios y por la justicia de Dios: Hizo el mundo y la tierra y plantó en ellas cada cimiento, el español en las tierras que se componga con el rey, no es propietario. Y así ha de

18 Según Rocío Quispe la obra fue compuesta entre 1585 y 1614, en la zona de Guamanga (21). De manera que este texto es contemporáneo al de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ambas obras destacan la importancia de buscar una forma de gobierno que permita la convivencia entre distintas culturas.

tener obediencia al señor principales y justicias, propietarios legítimos de las tierras, que sea señor o señora» (929). Para desarrollarlo, el autor pone de manifiesto la necesidad de buscar nuevas vías de comunicación a través de una narración de los hechos en la que incorpora elementos europeos y americanos.

Guaman Poma pone especial interés en hacer coincidir, como apunta Rolena Adorno,[19] el pasado con el presente, de manera que todos sus argumentos estén basados en la historia de los Andes. Según Adorno, «al intentar ofrecer una "ilusión referencial" en el nivel del discurso, trata de dar la impresión de que el referente histórico habla por sí mismo» (49). Si todo lo que sucede en el pasado tiene un reflejo en el presente, ambos momentos son extrapolables, lo que nos lleva a una identificación y predicción de lo que sucederá en el futuro. El autor, por tanto, organiza cíclicamente los acontecimientos, en directa relación con el modelo inca de tiempo o *pachakuti*.

Pero este texto a su vez se define a sí mismo como una crónica y como novedad. Guaman Poma relata los sucesos del pasado inca buscando la objetividad y con una aparente linealidad temporal. Al tiempo que busca la objetividad, paradójicamente, el mismo Guaman Poma interviene en el discurso narrativo. Adorno ha estudiado extensamente las implicaciones de estas intervenciones en el texto:

> La voz del narrador, que es Guaman Poma, interviene constantemente, y no solamente en los prólogos, sino también en las narraciones de los capítulos. El resultado de ello es un ir y venir continuo entre la época histórica y la época de la narración, en el que el comentario apasionado del narrador amenaza con apoderarse de la pretendida neutralidad de la narración histórica. (49)

Guaman Poma, por tanto, asume el papel de profeta, capaz de unir pasado, presente y futuro en una única realidad.

El lector, por su parte, descubre de inmediato que el texto no se deja leer según los cánones europeos. Todo lo contrario. Está plagado de dibujos seguidos de un comentario que sirve para comunicar el mensaje deseado. Para Tom Cummins, esta relación entre dibujo y texto se explica porque los indígenas andinos concebían el dibujo y el texto como un mismo proceso (55-58). Sin embargo, también se puede entender a

19 «Su interpretación del pasado da apoyo a las afirmaciones que hace acerca del presente; y éstas, a su vez, se articulan de manera tal que quede garantizada la rectificación de los agravios en el futuro» (Adorno 48).

la luz del espíritu contrarreformista que, como ya indicamos al hablar de *Los trabajos*, se centraba en el uso de las imágenes para enseñar la fe cristiana. Ambas afirmaciones son válidas tras el análisis de la obra de Guaman Poma. Por un lado, el autor decide escribir una crónica desafiando el estilo literario europeo y utilizando elementos propios de la cultura andina, como veremos a continuación. Pero por otro, debe narrar los hechos según los cánones europeos, puesto que su obra va dirigida al rey Felipe III de España, y la manera de incorporar la episteme inca en el texto es a través de la imagen, en boga desde la contrarreforma. Los dibujos tienen sentido desde ambas perspectivas, en una muestra de equilibrio y a la vez tensión entre los sentidos.

En la *Nueva corónica*, las imágenes validan los acontecimientos de modo que, como apunta correctamente Rolena Adorno desarrollando una idea de Roland Barthes sobre la imagen, comenta:

> El dibujo saca la argumentación polémica del dominio de lo asertivo y le da el lustre de lo factual; retira de los acontecimientos milagrosos el elemento de extrañeza o de incredulidad [...] El poder de la imagen visual reside en el hecho de que tiene significación no a través de la argumentación, sino por imperativo. (114)

La imagen no puede representar el paso del tiempo, ni siquiera lo probable, como lo hace la narración. Adorno señala como ejemplo de la disociación entre imagen y narración el alzamiento de Hernández Girón. En la imagen se representan varios soldados, uno de los cuales dispara con un arcabuz y en un pequeño rótulo encima del arma aparece «Este mató cien hombres» (Guaman Poma 432). Sin embargo, en la narración en prosa que lo acompaña, el autor escribe: «Dicen que un solo arcabuceró mató cien hombres» (433). El lienzo muestra un modelo de verdad, sin atisbo de duda, mientras que la narración incorpora elementos que permiten jugar con la probabilidad. Dibujo y narración, aunque en numerosos casos son complementarios, a veces muestran la tensión entre lo que sucede y la construcción que el uso del lenguaje provoca.[20]

Frente a este uso de texto e imagen en la narración de acontecimientos, el lector europeo se encuentra ante un doble reto: mantener la unidad temporal de lectura y ser capaz de decodificar los textos pic-

20 En el año 2001, la Biblioteca Real de Copenhague puso a disposición de los lectores la obra de Guaman Poma digitalizada. Se pueden ver las distintas láminas en: http://www.kb.dk/elib/mss/poma/

tóricos. Este modo particular de escribir nos proporciona pistas acerca del sujeto atlántico y de la nueva temporalidad. Como apunta Victoria Cox, en Guaman «observamos que su lenguaje es el de un autor entre dos culturas, la andina y la europea. Guaman Poma utiliza el quechua con el fin de expresar su cultura andina, sin embargo el patrón sobre el cual escribe y organiza el tiempo es el europeo» (77). Encontramos, por ejemplo, una organización de los eventos europea, como vemos en el uso del calendario gregoriano, con el nombre de los meses en castellano, pero a su vez, no puede reprimir la necesidad de escribirlos en quechua también. Guaman Poma recupera la cultura que ha sido borrada y la adapta para que pueda convivir con el modelo de representación dominante.

Por eso, a pesar de dibujar y de ordenar el tiempo aparentemente según la tradición europea, se dejan entrever ciertos elementos que permiten pensar en una coexistencia entre distintas representaciones temporales. Así, la posición de la luna y el sol cambia según el mes, al contrario que en los calendarios europeos. Por ejemplo, en febrero el sol está situado a la derecha[21] arriba de la imagen, en la posición más privilegiada, al modo de los calendarios incas. Al hablarnos sobre la primera generación de los indios, el sol se encuentra desplazado de su lugar natural, a la izquierda de la imagen y en directa oposición a la figura del hombre, demostrando que el sol está lejos de él. Esto representa una etapa de oscuridad. (Ver lámina 1)

La siguiente cita constituye otro ejemplo, esta vez en la parte escrita:

> Y así al andar del ruedo del sol de verano, invierno desde el mes que comienza de enero. Dice el filósofo que un día se asienta en su silla y señoría el sol en aquel grado principal y reina y apodera de allí. Y asimismo el mes de agosto, el día de San Juan Bautista, se asienta en otra silla; en la primera silla de la llegada, en la segunda silla no se menea de aquella silla. En este su día principal descansa y señoría y reina de allí ese grado. (830)

El autor, como aprecia Victoria Cox, rompe con el orden lógico europeo al saltar de enero a agosto. Agosto es el mes en el que los incas aran sus tierras y Guaman lo representa pictóricamente con dos incas

21 Al indicar derecha e izquierda se debe considerar que en la tradición andina los dibujos están en constante diálogo con el lector. Lo que para el lector es el lado izquierdo, en el dibujo es la derecha. La posición natural del sol es la derecha de la imagen (nuestra izquierda), que corresponde con el lado masculino.

Lám. 1 (048). Primer de generación de Indios

abriendo la tierra con sus palos. (103). Otro ejemplo es el uso del reloj. Para la sociedad europea del XVII el reloj refleja el ritmo de la ciudad, y se ha convertido en compañero indispensable del ciudadano. Para Guaman, la medición del tiempo la indica la época de siembra (210). Juega, por tanto, con la simbología, con la memoria semántica y la transgrede, reordenando los elementos para provocar la posibilidad de activar el recuerdo en los lectores que como él, viven entre dos culturas.

Y es que, a pesar de los códigos europeos, Guaman Poma consigue insertar el modelo de conocimiento inca en sus dibujos. Rolena Adorno comenta la importancia espacial de los elementos en el lienzo. El valle del Cuzco se divide en Hanan, o parte superior, y Hurin, parte inferior. Hanan y Hurin, arriba y abajo, están relacionados con lo masculino y lo femenino respectivamente y con una organización de poder específica, que se desarrolla en los dibujos del autor. En el dibujo del mapamundi, Guaman Poma sustituye la convención simbólica europea por el modelo en cuatro partes incaico. «El centro de este *orbis terrarum* particular lo ocupan no Roma o Jerusalén, que era lo que acostumbraba, sino el Cuzco» (Adorno 121-3). La línea diagonal establece una relación entre el plano superior y el inferior y esto se ve en algunos de los dibujos de Guaman Poma donde una figura en la parte superior izquierda suele ir acompañada con otra en la parte inferior derecha. Como ejemplo de este modelo de ordenación de la realidad podemos observar dos imágenes: el «Conçejo Real destos reinos» (364) muestra la organización andina en donde el centro, el lugar privilegiado, lo ocupa el Inca Atahualpa, a su derecha están los señores de Chinchaysuyu, Antisuyu y a su izquierda, Cuntisuyu y Collasuyu. Sin embargo, en «Atagualpa Inga está en la ciudad de Caxamarca» (384) los papeles de los señores están intercambiados y a la derecha de Atahualpa se coloca la figura del español, lo que debe ser interpretado como disrupción del orden establecido y presagio de una catástrofe (Ver lámina 2). Desde el punto de vista europeo, sin embargo, este dibujo no simboliza más que el encuentro de los españoles con Atahualpa.

El autor, por tanto, pone en juego en esta obra dos modelos de conocimiento, que no se amenazan entre ellos ya que ni uno ni otro es superior, simplemente diferentes. Esta doble episteme se corresponde al título de la obra, dando valor al concepto 'novedoso' de su crónica, ya que, la única manera de contar la historia de los incas es mediante su propia estructura de conocimientos, pero al ir destinado a un público europeo es necesario también exponer su modelo. El uso de la doble episteme responde al concepto de buen gobierno y funciona como crítica contra la linealidad temporal cristiana.

Guaman Poma es un ejemplo de sujeto que vive en un cruce entre dos culturas. Una casi extinta, la cultura inca, y otra, la europea. Guaman Poma acude a la memoria para reescribir aquello que tienen casi olvidado y lo incorpora al discurso narrativo. Esta memoria representa, para Gordon D. Brown, «the temporal relationship between the time and event occurred and the time of remembering» (78), y es esta misma relación temporal la que actualiza los hechos del pasado en el presente.

Su incesante búsqueda de un modelo de gobierno que permita la separación entre lo europeo y lo andino es un intento desesperado por hacer prevalecer el modelo de conocimiento inca, demostrado en la propia narración de la crónica, en la organización de los dibujos y en el propio papel del narrador dentro del texto.

Por medio de la obra de diversos autores de los siglos XVI y XVII he mostrado cómo ha influido el hecho histórico de la estancia común de europeos e indígenas en un espacio determinado y la evolución posterior una vez superado el primer tiempo de perplejidad. Con la teoría de Zerubavel, he expuesto el nuevo mapa del tiempo, creado por el trozo, desgajado del continuo histórico, al que llamamos época barroca y que es específico de ese momento. Para ello, he mostrado cómo la narrativa histórica viene condicionada por diversas presiones, que dependen del lugar desde el que se escribe, en nombre de quién se escribe o quién lo vaya a leer. Pero también ha quedado patente cómo la necesidad de resolver esta crisis conceptual lleva a un proceso de adaptación de la realidad, que en literatura tiene varias etapas.

Aunque en *El retablo de las maravillas* Cervantes apunta hacia un modelo de representación despegado del espacio de lo real, no será hasta mediados del siglo XVII cuando otros autores, como Calderón de la Barca o sor Juana Inés de la Cruz, desarrollen plenamente este modelo e incluyan temporalidades aparentemente irreconciliables en un mismo discurso.

Lámina 2. (384) Atagualpa Inga está en la ciudad de Caxamarca en su trono.

Cuarta Parte

El sujeto atlántico en el teatro español del XVII

18. El Barroco. Anulación de lo real y protagonismo de las imágenes

La llegada del siglo XVII, no sólo en España sino en toda Europa, determina el comienzo de un nuevo período, una época que los críticos han llamado barroca.[1] Sin embargo, este nuevo período que parece llegar como consecuencia y procedente del Renacimiento, nace en parte como producto de la imposibilidad, de la falta de sustentación de ciertos elementos que, hasta el encuentro con América, se tenían por claros, verdaderos e irrefutables.

Desde el siglo XVI el modelo de espacio concebido por las sagradas escrituras había entrado en crisis. Todos los mapas medievales debían ser destruidos y elaborados unos nuevos, en los que apareciera la gran masa de tierra y los nuevos pueblos encontrados. El Non-Plus-Ultra había perdido definitivamente su carácter prohibitivo y descansaba plácidamente en las profundidades del océano. América se había convertido, para el pensamiento occidental, en el espacio que mediaba entre el mito de la creación y la realidad; leyendas antiguas, del tipo de la fuente de la eterna juventud, recobraban fuerza con exploraciones como la de Cabeza de Vaca. Lo fantástico, que hasta el momento sólo se había utilizado con fines didácticos,[2] emergía definitivamente en la realidad

1 «Queda claro que la cultura barroca se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana, aunque unas predominen en unas partes y otras en partes diferentes; que la zona geográfica a que se extiende esa cultura –sin que debamos ahora entrar a distinguir entre producciones originales y derivadas– abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se expande a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental. Y que, dada la multiplicidad de elementos humanos que participan, así como de grupos con muy variadas calidades en que se desenvuelve, tenemos que acabar sosteniendo que el Barroco depende de las condiciones similares o conexas de una situación histórica y no de otros factores» (Maravall 43).

2 Luz Muñoz Corvalán apunta en relación a lo fantástico y su relación con lo religioso que las «formas fantásticas del románico, repartidas por un elevadísimo número

del día a día, provocando un cambio radical en los esquemas mentales de los españoles.

Esta emergencia de lo imaginario y su convivencia con la vida cotidiana se acentúa en el siglo XVII cuando, tras las novedades provocadas por los nuevos inventos y la difusión de los descubrimientos, nada parecía ser lo que antes había sido. Y es que el siglo XVII es una época preñada de cambios, de experimentación, en la que los artistas, aún más que en otros períodos, reflejan con sus obras las inquietudes y problemas del momento. De esta época es la teoría del conocimiento, por citar algunos de estos cambios radicales, con la que Descartes pone en duda el conocimiento sensible, demostrando que la información de los sentidos no es segura; Leibniz se enfrenta al infinito utilizando las matemáticas; Velázquez dibuja el cuadro de *Las meninas*, provocando una profunda reflexión sobre el concepto pictórico de imagen; y en literatura, los diferentes puntos de vista sobre el tema de la honra o acerca de la locura de don Quijote definen la existencia como un conflicto entre imagen y realidad. Calderón de la Barca, imbuido de la misma preocupación, nos ha dejado en su obra más famosa *La vida es sueño*, un estudio en profundidad sobre las relaciones entre sueño y vigilia, en el que identifica plenamente el conflicto entre realidad e imagen.

Muchas son las causas que confluyen para conformar esta singular puesta en escena que se denomina Barroco pero es el encuentro con América el motor o, si se prefiere, el elemento emergente que da origen a un lento resquebrajamiento del sistema de referentes que, hasta el momento, había funcionado en Europa. Los signos dejan de tener un referente real y el modelo tradicional de búsqueda de la verdad a partir de lo similar, como afirma Foucault, desaparece. Como se analizó en la segunda parte, durante el siglo XVI los cronistas trataron de comunicar lo que veían y sus experiencias en el Nuevo Mundo, sin embargo, no eran comprendidos porque, al continuar utilizando la comparación con elementos similares existentes en Europa, se ponía de manifiesto la impotencia del autor ante la misión de hacer comprender lo que se proponía transmitir. Ni siquiera escritores conocedores de ambas realidades, como el Inca Garcilaso, podían evitar contar la historia según las directrices marcadas por la doctrina de los padres de la Iglesia o la mitología griega. Y la necesidad de entender y apropiarse de lo nuevo

---

de iglesias y códices, al contrario de lo expuesto por Meyer Schapiro, calificándolas de *"inútiles desde un punto de vista religioso-didáctico"* formaban parte del mismo programa pedagógico ideado por la iglesia del Alto y Pleno Medievo, materializado a través de las artes plásticas y con un valor paralelo a las imágenes del Antiguo Testamento o del Apocalipsis» (240).

hace que, el hombre europeo, en lugar de comprender los mecanismos de lectura e interpretación de obras como el famoso *Codex Mendoza*, busque su traducción y la explicación adaptada de su contenido. Pero la carencia de referentes desvirtúa la traducción y la información aunque no la verdad. *La Araucana* nos proporciona un ejemplo paradigmático de esta ruptura. Al escribirla, como vimos anteriormente, Ercilla se ve forzado a utilizar el silencio y el olvido como estrategias de comunicación, pausando la narración de los hechos una y otra vez, reflejando así la evidencia de su trauma. Esta imposibilidad en la comunicación anticipa el cambio profundo que necesitaba el sistema representativo y que se produjo durante el siglo XVII.

El signo[3] se había alzado durante el Renacimiento[4] en Europa como instrumento que descifraba el lenguaje divino y a su vez mostraba el mundo suprasensible de las ideas y por tanto, de la verdad. Acertadamente comenta Foucault:

> En el siglo XVI, se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes; pero este descubrimiento no era más que el fin último de los signos, la justificación de su presencia. (65)

El signo estaba – en la naturaleza – a priori y la misión del hombre era descubrirlo con el fin de obtener la clave para descifrar la verdad. En otros términos, el signo propiciaba la relación entre el mundo de las ideas universales y el de la realidad. A esta relación se llegaba buscando los elementos similares. Según Foucault, el signo estaba formado por un sistema unitario y triple, compuesto por tres elementos: «lo marcado, lo que marcaba y lo que permitía ver en aquello la marca de esto»

3 Entendemos el signo desde la teoría semántica de Peirce como representación mental a través de la que se pueden conocer los objetos de la realidad. El signo, para Peirce, debe estar en relación con el objeto que representa. Según el autor, la relación semiótica está formada por tres elementos: «Namely, a sign is something, A, which brings something, B, its interpretant sign determined or created by it, into the same sort of correspondence with something, C, its object, as that in which itself stands to C» (20–21).

4 Es complicado indicar los límites que conforman una época o un movimiento cultural determinado ya que los cambios se producen de manera progresiva y no abrupta, como sugieren las fechas de inicio y fin de una época. En el caso que nos ocupa, resulta difícil establecer una cronología sobre el Renacimiento, debido fundamentalmente a que este movimiento cultural llegó a distintas partes de Europa en distintos momentos. En Italia, cuna del Renacimiento, podemos establecer su inicio en el año 1303 con Petrarca y Dante y su fin en 1563 con la muerte de Miguel Ángel o 1580, como afirma Wolfflin, en su introducción al libro *Renaissance and Baroque* (17). Estas fechas son aproximativas.

(70). El primer elemento sería lo que, en términos sausserianos denominamos como significado, el segundo vendría a ser el significante y el tercer elemento la semejanza, aquello que permite la relación entre significante y significado y que procede del mundo de las ideas. Este elemento común se establece a raíz de la búsqueda de rasgos similares, lo que significa que cualquier término, cualquier cosa, puede ser signo de otra, si posee un mínimo elemento en común.[5] Pero la imposibilidad de comunicación que sufren los cronistas del siglo XVI al encontrarse con América, al no localizar en el nuevo mundo los mínimos elementos, comunes con la realidad que Europa reconocía, genera una ruptura en el paradigma representativo de manera que, si hasta el Renacimiento el conocimiento o la búsqueda de la verdad se había movido en el plano de la semejanza comparativa con las ideas, el siglo XVII acaba definitivamente con esta línea de pensamiento. «Es un hábito frecuente de los hombres –afirma Descartes–, cada vez que se reconoce una semejanza entre dos cosas el atribuir a una y a otra, aun en aquellos puntos en que de hecho son diferentes, lo que se ha reconocido sólo como cierto de una de las dos»(*Regulae* 1). Ciertamente, para Descartes, Francis Bacon o Leibniz la búsqueda de lo semejante y su relación con el mundo de las ideas deja de ser un método válido para adquirir conocimiento.

Pero cuáles son las consecuencias de un modelo de conocimiento en el que lo semejante –la idea neoplatónica– no es el elemento capaz de relacionar el significante –el objeto– con el significado –su imagen–. Anthony Wilden, en relación a la teoría de Foucault, indica que la teoría tripartita semiótica de los estoicos, vigente en el siglo XVI se redujo a una relación binaria entre significante y significado durante el siglo XVII (268). El elemento común desaparece, haciendo que las palabras dejen de tener relación con el mundo de las ideas. A partir de este momento las relaciones entre objetos dependen de los objetos mismos.

El neoplatonismo[6] pierde definitivamente su fuerza como modelo que busca los conceptos puros a partir de copias en el mundo sensible,

5 Greenfield, en su estudio sobre la alegoría y el signo advierte del peligro de una relación entre conceptos basado en la semejanza. «Theoretically, we may know that any sign may arbitrarily point to any concept; the fact that anything, in practice, cannot mean anything else is what allows communication, and even meaning, in the first place» (16). Esto se debe a que para realizar cualquier conexión entre términos es necesario acumular información, conocimiento.

6 Sin embargo, algunas corrientes basadas en la división de los mundos de Platón se refuerzan ante la crisis de lo real. El nominalismo, corriente filosófica de origen medieval que acepta las ideas arquetípicas de Platón, concibe los universales como meras abstracciones, sin valor real. Esta corriente será el precedente del empirismo y el precursor de las escuelas filosóficas del pragmatismo y positivismo posteriores.

para dejar paso al racionalismo, a la catalogación y ordenamiento de los elementos. Dice Foucault, en relación a la búsqueda del conocimiento durante el siglo XVII, que «la enumeración completa y la posibilidad de asignar en cada punto el paso necesario al siguiente, permite un conocimiento absolutamente cierto de las identidades y de las diferencias: "la enumeración sola puede permitirnos, sea cual fuere el asunto al que nos apliquemos, emitir siempre sobre él un juicio verdadero y cierto"» (62). Así, humanistas como Pedro de Valencia buscarán el conocimiento de las tierras del Perú a través de un discurso científico y la posterior ordenación de preguntas y respuestas. Pero no sólo los humanistas se separan del conocimiento mediante semejanzas; Bernal Díaz del Castillo hace un trabajo titánico al catalogar sus memorias, y Linneo, ya a mediados del siglo XVIII publicará su *Species Plantarum*, en pleno apogeo del método de catalogación para la adquisición del conocimiento.

Durante el siglo XVII, la comparación con lo semejante deja de ser una herramienta de búsqueda de la verdad, para convertirse en un elemento que provoca malentendidos, generando imágenes falsas y comportamientos erróneos.[7] Y es que, en el nuevo entorno, el uso de la semejanza y del triple sistema del signo llevaba a un plano de infinitas posibilidades, donde la subjetividad del lector podía generar conexiones simbólicas, perdiendo todo valor representativo. El sistema se volvía entonces inestable, con reglas laxas que generaban confusión y, por tanto, dificultad en la comunicación. En términos de complejidad y de flujo informativo, la acumulación de datos, la cantidad inmensa de información que aportaba América y la existencia de una memoria a largo plazo del sistema provocaron, durante el transcurso de dos siglos, tal cantidad de opciones que el sistema mismo produjo inestabilidad. El caos acabó con el sistema, produciendo una crisis en la representación de lo real. Se génera entonces un modelo de representación capaz de incorporar la nueva realidad tras el encuentro americano, que se separa radicalmente de la visión neoplatónica y se atiene a la catalogación de lo que ve.

La disolución de la relación –idea neoplatónica– entre el objeto en el mundo real o significante y la imagen de ese objeto o significado provoca la necesidad de catalogar los objetos para establecer relaciones entre los significantes y los significados. El signo ya no responde

7 «A principios del siglo XVII, en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones» (Foucault 57).

a una realidad oculta y universal entre el significante y el significado, sino que se forma por una relación establecida entre estos dos términos únicamente. Durante el Barroco español, el conceptismo representa la máxima expresión de este juego constante entre el significante y el significado, independiente de una realidad inducida. No es la 'imitatio' sino la 'inventio' lo que rige este modelo representativo.[8] Foucault, en su estudio sobre el cuadro de *Las meninas,* expone la pérdida de lo semejante de la siguiente manera:

> Intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visible, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla reconoce y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (25)

La representación se adentra en la introspección misma del proceso representativo. De este modo, lo real deja de funcionar como base de la representación, para convertirse simplemente en una imagen más dentro del sistema de espejos que los grandes artistas del XVII construyen. Los elementos de la representación pasan a estar regidos por la inestabilidad, mientras que son los acontecimientos en los que se encuadran sus elementos los que rigen el orden. Además, la imposibilidad de contener todas las experiencias o posibilidades del sistema hace que el propio sistema marginalice información y se vaya deshaciendo de unos elementos para dar prioridad a otros. Esta continua disolución del sistema se convierte, según Luhmann, en una causa necesaria para su reproducción autopoiética (9). El término autopoiesis o auto-creación fue introducido por los biólogos Francisco Valera y Humberto Maturana en los siguientes términos:

> Una máquina autopoiética es una máquina organizada como un sistema de procesos de producción de componen-

8 Baltasar Gracián define el 'concepto' en *Agudeza y arte de ingenio* como «un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos». Según Aurora Egido, «El concepto dista de ser una representación de lo universal, esencia de lo real trata más bien de un acto del entendimiento» (130). Juega, por tanto, con el acto de relacionar el significante y el significado y no con la búsqueda de lo real.

> tes concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus notinuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico. Por consiguiente, una máquina autopoiética continuamente especifica y produce su propia organización a través de la producción de sus propios componentes. (67)

El adjetivo 'autopoiético' define, por tanto, el sistema que crea los elementos que reproducen dicho sistema, con lo que se perpetúa su existencia. Además, puede crear o destruir elementos del mismo sistema como respuesta a las perturbaciones exteriores. Pero por más que el sistema tenga que cambiar para adaptarse, la red de interrelaciones entre sus partes permanece invariable. Un ejemplo de sistema autopoiético lo encontramos en el segundo libro del *Quijote* de Cervantes, cuando el protagonista cobra realidad dentro de la representación a través del libro escrito por Avellaneda. Un personaje de ficción cobra realidad en su propia ficción debido a la interacción de sus aventuras con el mundo real. También, en el teatro del siglo XVII se produce este mismo hecho con el personaje de Juan Rana, quien llega a representarse a sí mismo en el escenario, dentro de la obra de Calderón *Fieras afemina amor*.

Este nuevo sistema representativo sólo exige una comunicación directa entre el signo y el significado.[9] Se trata de un paso orgánico del signo directamente al significado, producido por medio de la representación misma. Lo real deja de ser el objeto de estudio y es la representación y la imagen en sí misma la nueva protagonista. Con este nuevo paradigma, el concepto del tiempo deja de depender definitivamente del espacio y, por tanto, del movimiento, para ser representado sin ataduras y ser vivido desde la subjetividad del lector/espectador. De esta manera, el nuevo espacio en el que se desarrolla la representación está ubicado en el marco de la imaginación, donde las ideas tienen presencia por sí mismas sin necesidad de anclaje alguno. En este espacio es posible la convivencia entre la atemporalidad y el tiempo lineal teleológico en lo que Newton denominó, a finales del siglo XVII, el tiempo absoluto.

A través de la alegoría podremos ver con claridad el funcionamiento de este nuevo modelo representativo en relación con el tiempo.

9 Ver Foucault (70).

19. Alegoría, vestigio representativo del mundo

El término 'alegoría' ha sido discutido extensamente por la crítica literaria desde la Edad Media hasta nuestros días. Según Robert Hollander podemos distinguir al menos tres tipos de alegoría,[10] dependiendo del uso y el contexto en el que se inscribe: la de los poetas mediante la personificación, la de los retóricos y la de los teólogos, basada en el uso de las Sagradas Escrituras (234). Sin embargo, aunque la forma en la que se presenta la alegoría es importante, nos interesa conocer un sentido y definición que engloba a estas tres categorías.

Angus Fletcher, siguiendo la definición de San Isidoro,[11] expone con claridad el concepto de alegoría: se trata de decir una cosa y querer decir otra (2). Nada es lo que parece con la alegoría, lo que da lugar a la interpretación, a la búsqueda de un código que evite el significado aparente y haga emerger lo oculto. En términos literarios Heinrich Lausberg, en su *Manual de retórica literaria* define la alegoría en los siguientes términos:

> La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada: la alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más). (II, 895)

La alegoría es, por tanto, la figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra a través de la comparación entre los términos, al igual que la metáfora. Sin embargo, mientras que ésta emplea dos elementos, la alegoría abarca el espectro de la historia y, se podría decir, incluye un conjunto de metáforas. La finalidad de la alegoría es hacer visible aquello que no es posible comprender mediante el uso de la palabra. En palabras de Cowan, la alegoría es el medio que conduce a la verdad.[12] El mismo acto alegórico expresa, por tanto,

10 A lo largo de las siguientes páginas trataremos la alegoría como una figura retórica que expresa un término pero significa otro, ya que de este modo no es necesario entrar en tipologías dependientes del contexto. No obstante debemos notar que los textos elegidos para el análisis de la alegoría son autos sacramentales con un fuerte contenido teológico, pero también retórico y poético como se puede observar, por ejemplo, en el uso de las personificaciones.

11 «Allegoria est alieniloquium, aliud enim sonat, aliud intelligitur» (I, xxxvii, 22). Su definición pertenece a la alegoría retórica pero puede ser extendido fácilmente a las otras categorías.

12 The affirmation of the existence of truth, then, is the first precondition for al-

la existencia de la verdad o si se prefiere, el mundo de las ideas abstractas.

Walter Benjamin, al igual que Foucault, investiga la arqueología de las ideas. En su estudio sobre el drama alemán señala ya un cambio en la forma de representar durante el siglo XVII y se centra en la alegoría como paradigma de ese cambio. Según el autor, mientras la alegoría mantenía, hasta el Renacimiento, una conexión clara entre significante, significado y una idea universal, durante el Barroco sufre una transformación, de manera que las alegorías equivalen, en el reino de los pensamientos, a las ruinas en el reino de las cosas (177). Al hacer esta conexión, Benjamin presupone una relación entre el continente –las ideas y las cosas– y el contenido –la alegoría y la ruina. La alegoría contiene el valor de la idea. Conlleva en sí misma significante y significado. De este modo, en lugar de expresar un conjunto de ideas fijas, la alegoría presenta trazas, indicios del elemento al que se refiere. En un mundo gobernado por ideas abstractas, la alegoría, por primera vez, contiene en sí misma el paso del tiempo físico y hace posible la convivencia entre el tiempo lineal y el eterno, debido a que, para Benjamin, el fin último de la representación de una idea es mostrar el boceto de la imagen del mundo (227-8). De aquí se entiende que la representación de las ideas y en particular, la alegoría, sintetiza la imagen del mundo. Su representación, por tanto, es una simplificación del mundo y, en consecuencia, manifiesta el concepto de ruina o vestigio. La analogía entre la alegoría y la ruina no es sino una forma de exponer en otros términos el problema del signo y su relación con el mundo de las ideas absolutas. El proceso que llevó a la separación entre el mundo inmutable de las ideas y el de las cosas origina el cambio en el concepto alegórico. Durante el XVII, la alegoría ya no puede hacer presente el mundo de las ideas sino el proceso mismo de búsqueda del concepto. De este modo, la alegoría se libera y hace evidente el acto de la representación misma como construcción, pudiendo modificarse según convenga.

20. El espectador y el auto sacramental

La nueva formulación de la alegoría afecta, no sólo a su estructura interna, sino también al mensaje que recibe el receptor. Durante la Edad Media, como apunta Hollander, se había logrado desarrollar un

legory; the second is the recognition of its absence. Allegory could not exist if truth were accessible: as a mode of expression it arises in perpetual response to the human condition of being exiled from the truth that it would embrace. (114)

método que permitía representar simultáneamente historia, moralidad y metafísica (27). Este modelo era conocido como la alegoría de los cuatro pliegues, resumido en este dístico medieval del siguiente modo:

> Littera gesta docet, quid credas allegoria,
> Moralis quid agas, quo tendas anagogia.
> [La letra enseña los hechos, la alegoría lo que has de creer,
> el sentido moral lo que has de hacer, y la anagogía a dónde has de tender]

Este modelo establece que la alegoría de corte religioso contiene dos sentidos distintos, uno de ellos histórico o literal y otro espiritual, dividido en tres categorías.[13] Por un lado muestra un sentido literal, de manera que la historia que se cuenta es lo que parece ser. Además, la narrativa encierra un sentido moral, haciendo que el espectador o lector pueda preguntarse qué enseñanza le ofrece. Además, tiene el sentido alegórico, que traslada al lector a un mundo de conceptos. Por último, contiene un sentido anagógico, con un fuerte lazo de unión con episodios, por lo general, del Nuevo Testamento.

Sin embargo, aunque podemos encontrar estos cuatro pliegues en las obras que serán analizadas más adelante, su relación con el espectador y con los mismos elementos de la narración ha cambiado. El sentido literal pierde su valor ya que el significado –el sentido alegórico– se confunde con el significante –los actores o los personajes–, de manera que la narración se convierte en el marco en donde se produce la representación. Los sentidos moral y anagógico, al no estar anclados en un mundo de universales, quedan supeditados al propio acto representativo que permite descifrar el juego alegórico. En otras palabras, la alegoría presenta una construcción intelectual en el plano de la imaginación. Además, debido a que la alegoría deja de contener valores universales, puede adaptarse dependiendo de las convenciones sociales o de las vivencias del público, y exponer problemas sociales o conceptos novedosos para que sean descubiertos por el espectador, como sucede en *La nave del mercader*. Por último, el espectador se separa definitivamente de la representación, como exposición del mundo y la entiende como construcción mental.

13 «The literal or historical sense (as opposed to a literal sense which is merely letters which in turn form mere words that have only parabolic significance) tell us what happened. [...] The second kind of meaning history has is spiritual, and the spiritual sense (which is parable) itself is divided into three senses: allegorical, moral, and anagogical» (Hollander 24).

En relación a este último punto, hasta el Renacimiento, el proceso que implica la formulación de la alegoría requería la participación activa del lector/espectador. Louise Fothergill-Payne afirma que «el lector está ocupado desde el principio en una actividad interpretativa» (29). Sin embargo, con Calderón se produce un cambio radical en esta forma de exponer las situaciones. El autor no está interesado en fomentar el papel activo del espectador en sus obras alegóricas. Los autos tienen un objetivo concreto, la meditación sobre la Eucaristía[14] y el espectador debe llegar a esa conclusión sin hacer esfuerzos interpretativos. Para ello, Calderón proporciona todos los datos necesarios que permiten reconocer a los personajes y entender la alegoría. Debido a esta obsesión, los autos se separan de manera radical del espectador, el cual es un mero 'voyeur' del espectáculo. Pero esto no quiere decir que el espectador no pueda entrar en la dinámica de la obra, sino que entra y sale de ésta a voluntad.

El auto es, por tanto, un género que no deja lugar a la interpretación. Todo queda explícitamente mostrado en una representación donde la alegoría introduce al público en un mundo de valores absolutos abstractos. Allí, la justicia, la gracia divina, la vanidad y la muerte toman forma, se hacen presentes, se personifican. La alegoría es la herramienta idónea para transmitir la información al espectador y a la vez separarla de él. De esta manera se transforman los conceptos abstractos en objetos concretos, que el espectador puede observar sin hacer uso de su imaginación, sin riesgo a la interpretación.

Los autos sacramentales están fuertemente relacionados con la liturgia católica y con la eucaristía, por lo que no pueden ser representados con los mismos recursos escénicos que los utilizados en las comedias. El auto sacramental debe trascender el aparato escénico y presentar un mundo de valores abstractos, culminando siempre con una enseñanza moral en dónde se produce la comunión del hombre con Dios. Calderón utiliza la alegoría para presentar el triunfo de la fe católica y los peligros a los que se enfrenta a diario el ser humano. Para ello, en sus autos, expone temas y personajes generales, procedentes del plano de las ideas absolutas y, a través de la personificación,[15] hace que potencias como el deseo o la culpa cobren vida en un mundo en el que el hombre solía ser el protagonista.

14 Barbara Kurtz comenta a este respecto que «Calderón's autos deal with Eucharistic doctrine and its significance for man's spiritual life through analogies drawn between sacred history and the realm of human, mundane activities: the world is metaphorized as stage or marketplace or labyrinth, for example» (2).

15 «The staple of allegory is personification. By definition personification is a metaphoric, hence mixed, mode–something nonhuman is endowed with human characteristics» (Levin 24).

21. Manifestaciones temporales en los autos sacramentales de Calderón

Una representación de teatro se puede definir como la puesta en escena de un guión o narración de hechos reales o ficticios. Estos hechos conforman una realidad formada por sucesos naturales y acciones de los seres vivos respecto a la naturaleza y entre ellos mismos. Esta realidad, siempre diferente y siempre la misma, es vivida por los seres humanos cuando participan en ella como protagonistas pero, también, cuando la representan o imaginan. En la obra de teatro el espectador asume dos funciones: por un lado se concibe como colectivo que enmarcará la acción y el espacio teatral como lugar posible; por otro, cada espectador será capaz de entender, deleitarse o dar una mayor importancia a un aspecto u otro de la obra en sí, por lo que asume un papel individual que permite la inserción, por medio del plano de la imaginación, de cada sujeto en la obra a través de los actores.[16] La vivencia mental puede ser personal y provenir de los propios recuerdos o grupal y ser provocada a un conjunto de personas por el entorno. Este último es el caso del teatro.

La técnica de creación de tiempos en el teatro aporta mayor verosimilitud a la imagen de la realidad que se representa. Para crear la imagen de la vida diaria se utiliza el tiempo lineal, es decir, las cosas se van sucediendo una tras otra en una línea ininterrumpida. Pero cuando lo que se pretende es dar trascendencia a las imágenes que se representan, dotándolas de gran importancia para el grupo que observa, se trabaja con el tiempo circular o cíclico, porque los mismos hechos causados por idénticas motivaciones se repiten una y otra vez, con intervalos durante los que no se manifiestan sus características. También nos encontramos con representaciones de temas atemporales, es decir, que no vienen enmarcados respecto a una época determinada, ni tienen un devenir lineal ni cíclico, sino que forman parte de la propia substancialidad del ser, por lo que siempre están presentes. Aunque estas tres temporalidades se representan en distintas obras teatrales, resulta problemático verlas entrelazadas en una misma representación, debido a que el espectador debe vivir una u otra temporalidad, pero no tiempos distintos a la vez.

16 «La imaginación del público va a ser el blanco del poeta, puesto que de lo que se trata es de 'afectar' al espectador, mover sus pasiones, aunque sólo sea para curarlas. Y para ello nada mejor que las maravillas, la admiración que únicamente se produce cuando se 'sufre el efecto sin conocer la causa', y que convierte al teatro en un espacio para el desenvolvimiento de los afectos humanos» (Suárez 22).

En las obras que comentaré, las imágenes ofrecidas por Calderón y Sor Juana Inés contienen los ingredientes de las composiciones simbólicas que trascienden del simple entretenimiento y mueven a la participación mental del espectador. Estas obras ofrecen distintas interpretaciones y acotaciones suficientes para definir esas interpretaciones con imágenes en la línea de sus intereses. Calderón de la Barca nos invita a ver, en el reflejo de su drama, el referente de una vida traumatizada desde la infancia, manipulada por los que debieran dirigirla y sin comunicación con la realidad. Por su parte, sor Juana Inés de la Cruz, en forma alegórica, hace referencia a las claves divinas para decidir el envío de Cristo a salvarnos, comprometiéndose en una interpretación poco teológica, en conflicto con las tendencias del momento histórico en que las desarrolla.

Estudiaremos, a continuación, el modo en que Calderón representa el concepto de tiempo, ya sea como concepto urbano en *La nave del mercader,* como figura personificada en el auto *El día mayor de los días,* o como elemento constituyente de la alegoría misma en el auto *La vida es sueño.*

La nave del mercader, escrita en 1674, retoma la conocida parábola de los talentos, procedente de las Sagradas Escrituras y la contextualiza en el escenario del Nuevo Mundo, del viaje y el peregrinaje, como indica Barbara Kurtz.[17] Aunque esta obra ha sido objeto de crítica debido a la falta de originalidad y autoplagio, como bien apunta Valbuena Prat,[18] otros críticos como Parker la consideran uno de los autos mejor conseguidos de Calderón.

En este auto el personaje principal, el hombre, encarnación de todo ser humano, es despertado por su deseo para vivir la vida de manera intensa sin importar las consecuencias. Dice el hombre: «al Mundo, Deseo, veamos, / poblaciones, edificios, / tratos, comercios, y gentes» (vv. 261-63). El mercader, su amigo, al ver el peligro de su decisión, trata de ayudarlo, aconsejándole el camino que debe seguir.

> Quizá por eso esta senda
> va a dar a un ameno sitio,

17 «In *La nave del mercader* Calderón equates paradise and New World, pilgrimage and voyage, Merchant's ship and mercantilist vessel, and he thus analogizes sacral and quotidian or contemporary realms» (35).

18 Valbuena Prat apunta sobre *La nave del mercader* que extrae de *A tu prójimo como a ti* sus partes más brillantes. «Lo mejor del auto es lo calcado de *Tu prójimo* [...] Es, pues, obra calcada en lo bueno; prolija y extravagante en lo nuevo; bien construida, pero sobre materiales viejos» (1443).

dulce emulación hermosa
del vergel del Paraíso;
y esotra quizá al despeño
de algún fatal precipicio. (vv. 494-99)

Compara aquí el Nuevo Mundo con el Paraíso cristiano pero a su vez está indicando el modo de llegar a él. El mercader elige una senda llena de dificultades pero, aconsejado por Amor, sabe que ése es el camino que le lleva al Paraíso. Sin embargo, el hombre, aconsejado por el deseo, decide tomar otro camino[19] aparentemente más fácil. Es entonces cuando los cinco sentidos le ofrecen cinco talentos para que viva holgadamente la vida, con la condición de que devuelva el doble cuando se cumpla el plazo. El personaje que representa el tiempo hace de juez y confirma el trato. El hombre, llegado el día en que tiene que rendir cuentas, es incapaz de pagar la deuda y el tiempo lo encarcela hasta que, finalmente, el mercader lo libera y se hace cargo de la deuda.

La nave del mercader define un mundo anclado en la búsqueda de aventuras y experiencias nuevas, producto del contacto entre Europa y el Nuevo Mundo. Dice el mercader:

de mí quiso fiarla, en fe
de que a grangearle me obligo
las soberanas riquezas
de un Nuevo Mundo, en que he oído,
que entre otros muchos haberes,
hay un tesoro escondido,
preciosa una Margarita,
y unos frutos de Infinito
precio, que a ciento por uno
rendirán, a fuer de trigo,
en cuyo empleo podremos
quedar honrados, y ricos. (vv. 528-39)

El comercio, la presencia del Nuevo Mundo como lugar lleno de riquezas así como el carácter legal del préstamo que recibe el hombre, son elementos que están presentes en las ciudades españolas del siglo XVII, de manera que el espectador se siente identificado con el mundo en el que se desarrollan los acontecimientos de esta obra alegórica. Pero esta identificación establece también una irrupción de lo real en el plano de las ideas abstractas, lo que provocará, como veremos a lo largo de las

19 Dice el mercader: «Aunque de ti, / como hermano me despido, / quizá volveré a buscarte / como hermano, y como amigo» (vv. 580-83).

siguientes páginas, la posibilidad de distintas representaciones temporales, al no existir un espacio en donde ubicar el concepto de tiempo.

El autor, en ésta y en otras obras, advierte al público sobre la representación, exponiendo claramente las bases para su lectura. Rechaza, por tanto, la libre interpretación y busca el control absoluto del espectador, de manera que, a través del personaje del hombre, en más de una ocasión incide sobre el carácter alegórico de lo que se representa. Dice el deseo: «No son monedas», a lo que responde el hombre: «Necio, en sentido /alegórico monedas / son» (vv. 631-32). Pero estos versos no son simple advertencia. Calderón pretende mostrar, de manera sutil, la relación entre los planos de la imaginación y lo real. La personificación del deseo es reforzada por su incredulidad y el uso de sus sentidos al poner en evidencia lo que el hombre transmite. Los sentidos, de hecho, engañan al deseo y le impiden reconocer 'la realidad'. De esta situación el espectador puede inferir que la realidad de la representación es, por tanto, el plano figurado de valores abstractos, dejando en entredicho todo lo que los personajes y los espectadores ven. La alegoría se convierte en el único método válido, una vez descartados los sentidos, para reconocer lo real. Esta realidad es expuesta en el momento de la representación. Sin embargo, durante ese proceso, el significante se transforma.

La figura del tiempo en *La nave del mercader* refleja este cambio o metamorfosis. Debido a la multitud de interpretaciones que el concepto de tiempo puede tener, es normal encontrarlo representado en forma de mujer calva simbolizando la ocasión/destino, como mujer anciana –paso del tiempo– o como representación de las estaciones. Aún durante el siglo XVII se siguen usando las representaciones de Jano –nombre romano para el mes de Enero– e incluso Baltasar Gracián, en el *Criticón* utiliza la figura de Cronos como Padre «royendo lo presente» (III, X). Calderón, en esta obra, dota al tiempo de elementos contemporáneos y lo representa con una cartera, pluma y papel. Su figura representa aún el paso inexorable del tiempo, como se apresura a exponer la música:

> Oh tú sucesivo
> reloj de la vida. Oh tú
> veloz curso, que has sabido
> hacer los instantes horas,
> las horas días continuos,
> los días meses, y los meses
> años, y los años siglos,
> ven a mi voz. (vv. 685-92)

El personaje del tiempo aquí es capaz de dilatar el momento, lo que recuerda al tiempo subjetivo del que habla San Agustín. Y es que, la caracterización del tiempo en la obra apoya la habilidad de dilatar los instantes en horas, ya que el tiempo representa al aparato burocrático, que debe aprobar o denegar solicitudes y que vela porque se cumplan las leyes.

> El Tiempo, que es el ministro,
> ante quien, no solo pasan
> de semejantes registros
> las obligaciones; pero
> aun el juez ejecutivo
> después, de su cumplimiento. (vv. 679-84)

De manera que el tiempo se asocia con el paso de los acontecimientos pero, en lugar de expresar la imagen clásica y conocida por todos, reinventa su sentido y se transforma en el juez de lo permanente y testigo del cumplimiento de la transacción económica.

> Así lo escribo
> y de la entrega doy fe
> con aquel texto que dijo:
> «¿De qué te glorías, si no es
> tuyo lo que has recibido?»(vv. 699-703)

El tiempo adquiere un nuevo sentido que parte de los convencionalismos medievales pero consigue erigirse como un nuevo elemento en la representación. Calderón alude a este proceso de transformación en boca de la figura del hombre:

> ¡Qué pinturas tan hermosas
> de perspectivas y lejos
> en sus apariencias hace
> la transmutación del tiempo! (vv. 989-92)

La realidad, del mismo modo que veremos al estudiar el drama mitológico *Eco y Narciso*, se apropia de los valores abstractos e imprime un relieve, sólo posible si concebimos el espacio representativo como una 'tabula rasa', como un lienzo infinito que ofrece todas las posibilidades. Lo temporal no es más que una ruina de la idea abstracta a la que está asociada. El tiempo evoluciona, imprime un antes y un después a la vida pero a su vez se define como espectador impasible, controlador de cada momento y eternamente presente. Sólo el mercader, que representa la figura de Cristo, puede hacer un trato con él. Entonces, en su característica burocrática y eterna, el tiempo es asimismo Dios.

Calderón también representa al tiempo en el auto *El día mayor de los días*. En esta obra aparece personificado pero, como apunta Eugenio Frutos, «no se trata realmente de él» (101). El ingenio trata de interpretar un fragmento de las Sagradas Escrituras en donde habla del día mayor de los días. Para comprender mejor el texto, decide preguntar al tiempo y éste muestra el mundo como tierra de labranza y realza la importancia y sentido de la ley natural, así como la escrita.[20] Su discurso sirve de preparación al espectador para los acontecimientos que sucederán cuando el tiempo deje la escena. La noche, el hebraísmo y la idolatría hacen su aparición y, finalmente, el hebraísmo asesina a un zagal que iba a recoger la siembra y que debe ser entendido como personificación de Jesucristo.

La figura del tiempo es el personaje principal, quien expone y explica los diferentes elementos que conforman la trama de este auto. El pensamiento describe así al tiempo:

> Viendo que en su providencia
> no hay tiempo para él pasado,
> ni futuro, de manera
> que tiempo presente es todo
> aunque varios nombres tenga,
> bien podrá hoy el Pensamiento,
> en metáfora de idea
> (no tanto en la realidad,
> cuanto en lo que representa)
> darle el del Tiempo en común. (vv. 152-161)

El tiempo es presentado carente de movilidad, separado del componente espacial. Es estático, condensado en un presente dilatado, sin pasado y sin futuro. Como el pensamiento señala al hablar de la metáfora de idea, esta concepción temporal sólo puede ser concebida en el plano de las ideas abstractas, en donde el tiempo queda libre del componente espacial para reformularse como tiempo absoluto o, en palabras de Calderón, tiempo en común.

Pero la figura del tiempo, aunque aparentemente representa lo temporal, durante la obra adopta el papel de padre, de juez que premia a quien ara su tierra y castiga a quien no la trabaja. El ingenio quiere conocer más sobre las escrituras y pregunta al pensamiento quién es el más indicado para contestarle, obteniendo como respuesta:

20 Expone el personaje que representa al tiempo: «Ve, pues, / prosigue en lo que trabajan / la Ley Natural, y Escrita, / y pues la Natural labra / la tierra y la Escrita siembra» (vv. 890-94).

Un padre de familias,
dueño de cuanto rodea
el sol en líneas de luces
y el mar en margen de perlas,
tanto, que de oriente al ocaso
no hay heredad que no sea
suya; tiene por alcalde
sobre la faz de la tierra
un anciano que absoluto
con sus poderes gobierna. (vv. 117-126)

Este fragmento no deja lugar a dudas: el pensamiento recomienda al ingenio que busque a Dios, sin embargo es el tiempo quien le responde y es éste también quien resuelve el conflicto provocado por el hebraísmo, llamando a todos al juicio final, en donde se descubrirá quién ha vivido una vida plena, según las escrituras, y quién no.

La relación entre el tiempo y Dios, aunque parezca arbitraria, tiene un referente clásico. El dios más poderoso del panteón griego, anterior a la caída de los titanes, es Cronos, dios del tiempo y creador del mundo. Por eso, no es extraño que Calderón extrapole el mito clásico y lo utilice para representar a Dios Padre. Sin embargo, lo más importante para nuestro análisis del tiempo es, sin duda, el modo en que la personificación del tiempo, a través de la alegoresis[21] de toda la obra representa, a su vez, el concepto de Dios. Esta doble metáfora proporciona un carácter proteico a la figura del tiempo que, según la perspectiva adoptada, puede representar el paso de las horas o la eternidad e inmutabilidad del Creador. Por tanto, en el propio auto nos encontramos con el paso del tiempo lineal, a través del desarrollo de los hechos y, a su vez, la eternidad de la figura que expone el relato y que introduce el componente 'universal' y la enseñanza moral al espectador.

El tiempo es el elemento bisagra que gestiona distintos planos en este auto: por un lado tenemos la reescritura de varias escenas bíblicas,[22] a través de la personificación de distintos elementos que rescatan la

21 La alegoresis expresa la interpretación de un significado oscuro contenido en la obra misma pero escondido a los ojos del lector. Maureen Quilligan diferencia entre alegoresis y alegoría en los siguientes términos: «While allegoresis, no matter in what century it is practiced, needs to insist on the disjunction between meaning and word, between sign and signified, narrative allegory always pursues the goal of coherence» (184). Juan Carlos Bayo, agrega a esta definición la «lectura alegórica pasiva, independiente de cualquier intención alegórica activa» (19).

22 Estas escenas incluyen la parábola de los talentos, la muerte y resurrección de Jesucristo y el Juicio Final.

mitología cristiana; pero también nos encontramos con la representación dentro del plano alegórico, en el que Calderón incluye a Dios como presencia transformada en tiempo, en el sentido en que Benjamin entiende el concepto ruina. La incorporación del tiempo dentro del auto funciona como un elemento ajeno a la obra misma, ajeno al código cristiano elegido, pero que se introduce como elemento real dentro de la alegoresis de la obra. Este doble uso del tiempo sólo puede conseguirse porque la figura de Dios contiene en sí misma el atributo de eternidad, de dilatación del presente. Toda la obra está construida para descubrir la máscara del tiempo y hacer posible la figura de Dios en el auto. El juego de espejos que realiza Calderón con la figura del tiempo, como sucesión de eventos primero y como eternidad después, muestra que es posible conjuntar estos dos elementos incompatibles en el espacio escénico.

Por último, el auto de *La vida es sueño* (1670) es un reescrito a lo divino de la famosa comedia de Calderón. La loa que precede al auto pone de manifiesto, como en los textos anteriores, la obsesión del autor por el papel de los sentidos y el concepto de realidad e imagen. La acción se desarrolla en el campo de batalla, que es la representación de la vida en esta loa:

> Esta es la letra: y pasando
> a la glosa, los sentidos
> del cuerpo, que ves con arcos,
> y flechas, somos los cinco.
> Él viendo cuanto obligados
> a alimentarle nacimos,
> tomando aquel ejemplar
> hoy de los Tártaros, quiso
> ver el que acierta mejor
> a un blanco, para instruirnos,
> pues es la vida batalla (vv. 86-96)

En el fragor del combate, los cinco sentidos, armados con flechas, describen el pan, sin embargo sólo el oído consigue reconocer a Dios en él:

> que transubstanciado el Pan
> de aquellas palabras cinco,
> no es Pan, Carne, y Sangre sí;
> con que veréis, que el Oído
> deja, a pesar de los cuatro,
> su Entendimiento cautivo. (vv. 249-54)

Así, Calderón señala el engaño de los sentidos,[23] y la importancia de saber escuchar las Sagradas Escrituras para reconocer a Dios, más allá de las apariencias. La transubstanciación del pan y el vino en la eucaristía es comparada indirectamente con la alegoría del auto sacramental.

El auto *La vida es sueño* es una alegoría de la comedia que tiene por protagonistas a Segismundo y Rosaura. Calderón nos cuenta cómo el hombre, criado en las cavernas, es encontrado por la luz y recibe la noticia de que fue moldeado a imagen y semejanza de Dios. Entonces, al igual que sucede con Segismundo, el hombre es vestido como príncipe y los cuatro elementos naturales le ofrecen sus virtudes: [24]

> Agua.
> En este cuajado vidrio
> del Agua que el valle inunda,
> puedes verte al natural
> retrato. (vv. 976-79)

Y como sucede en la comedia, el hombre despeña a su entendimiento sin compasión, guiado por el libre albedrío y la sombra (vv. 1209-11). Como consecuencia de sus actos, el protagonista es despojado de la luz:

> tengo ojos, y no ven;
> tengo oídos, y no escuchan;
> tengo manos, y no tocan;
> tengo labios, y no gustan;
> tengo pies, y no se mueven;
> tengo voz, y no pronuncia;
> y en fin, sin Entendimiento,
> ni Albedrío que me acudan,
> tengo aliento que no alienta,
> y corazón que no pulsa. (vv. 1262-71)

Sus lamentos tienen una doble interpretación. Por un lado, la literal, en la que el hombre está sumido en la oscuridad y deja de recibir estímulos de sus sentidos. Pero también se está refiriendo, en un sentido metafórico, a su estado como ser, sumido en oscuridad, sin conocimiento. Esta experiencia le hace dudar de aquello que ve y toca, ya que todo ha desaparecido en un instante. La crisis de lo real tiene como

23 Tanto Descartes como Calderón eran lectores de Francisco Suárez, S. J. de donde puede provenir el parecido de sus ideas en cuanto al engaño de los sentidos.

24 Fuego, tierra, aire y agua son los elementos que Heráclito define como constituyentes del mundo.

punto culminante las siguientes palabras del hombre, cuando vuelve a dormir:

> pues es mío, el alto estado
> en que me vi... Pero ¡cielos!
> El orgullo reprimamos,
> por si ahora también soñamos;
> mas no, que heroicos anhelos
> me llaman; y así iré, ¡Ay triste (vv. 1410-15)

La sabiduría, al final, asume el papel del soldado rebelde y ayuda a escapar al hombre, rompiendo las ataduras de la culpa. Por último, se sacrifica para que el hombre se salve.

Pese a que el tiempo no aparece explícitamente en esta obra, la alegoría sumerge al público en un plano en donde la falta de referencias temporales contribuye a la exhibición del auto. Como en las anteriores, debemos distinguir entre dos temporalidades en esta obra: la marcada por la propia representación, medida por el transcurso de los acontecimientos y la temporalidad producto de la representación en sí.[25]

Los acontecimientos de la acción se desarrollan ordenadamente, siendo fácil para el espectador seguir el argumento de la obra. La caracterización de los personajes contribuye a la comprensión del auto en el que, además, cada personaje es presentado al público al principio de la obra. El espectador percibe, al contrario de lo que sucede en la comedia de *La vida es sueño*, un comienzo, un desarrollo y un desenlace.[26] Esta temporalidad lineal es necesaria debido al fin didáctico de la obra. Si Calderón hubiera provocado una temporalidad circular, el espectador

25 Fredric Jameson, en su estudio político sobre *Paradise Lost* pone énfasis en la dicotomía política e ideológica que produce el uso de la alegoría en la obra de Milton. La presentación de Dios como ser humano activo, contrasta con la creencia en la Trinidad. La representación pone de manifiesto los distintos niveles de realidad y, de manera similar, sucede con el auto de *La vida es sueño*. En la obra, el soldado rebelde es castigado por liberar a Segismundo de la cárcel y por buscar una recompensa. Este castigo, que resulta injusto y excesivo, desde la premisa de que el soldado libera al legítimo heredero al trono para liderar un levantamiento contra un tirano –Basilio–, es celebrado por todos los personajes y por el público, que ve cómo la acción dramática se cierra sobre sí misma en una estructura circular. Sin embargo, la sabiduría, personificación del soldado rebelde, se sacrifica por el hombre al final de la obra, poniendo de manifiesto la verdadera naturaleza del castigo del soldado rebelde. Por último, la alegorización de la comedia *La vida es sueño* y el juego dialéctico entre ambas obras muestra la ausencia de realidad y la supremacía de la temporalidad circular frente a la linealidad del auto.

26 En esta obra, el castigo de Segismundo al soldado rebelde impide la finalización de la obra, provocando un bucle que repite una y otra vez la historia del protagonista, con otros personajes. Se trata de una temporalidad cíclica.

perdería toda esperanza, quedaría atrapado en los acontecimientos de la obra. Por eso, es necesario que el auto cierre la obra para que el espectador pueda identificarse con la figura del hombre, libre de su prisión, y escuche el consejo que le da el poder:

> Y pues cuanto vives sueñas,
> porque al fin la vida es sueño,
> no otra vez tanto bien pierdas;
> porque volverás a verte
> aún en prisión más estrecha,
> si con culpa en el letal
> último sueño despiertas. (vv. 1908-14)

Pero la construcción misma de este auto sacramental refleja otro tipo de temporalidad. Calderón representa elementos procedentes de dos planos distintos. Por una parte, presenta la salida de Adán del Paraíso al comer del fruto prohibido y la conecta con el sacrificio de Jesucristo para salvar al ser humano. Nos encontramos, como cabe esperar en un auto, en el terreno de la simbología cristiana. Pero, por otro lado, estos elementos están configurados a partir del argumento de la comedia *La vida es sueño*, que había sido previamente representada y que el público reconocía. Las relaciones entre Segismundo y el hombre o el sueño en una y otra obra no pertenecen al plano alegórico. Todo lo contrario, el auto *La vida es sueño* depende de la comedia y viceversa, ya que ambas representaciones son perspectivas diferentes sobre un mismo hecho. Con el auto descubrimos que el sueño no simboliza nada y que es, de hecho, un mecanismo que engaña al protagonista para que actúe libremente. Se podría decir que la parte real, el argumento que Calderón extrae de su comedia, es el que ordena las partes alegóricas.

Anteriormente he manifestado que los autos no permiten que el espectador forme parte de la obra, con lo que la celebración de la Eucaristía llega al espectador como idea pero no como vivencia. El auto de *La vida es sueño,* debido a su carácter auto-representativo, valida la alegoría que contiene, dotándola de un referente real.[27] Nuevamente, como en los casos anteriores, el plano imaginativo se ve invadido por lo real y el tiempo del sueño es, como expone la sabiduría en los primeros compases del auto, presente:

27 Cuando escribo 'real' es en relación al mundo de la representación. Pero este doble plano que se constata en el auto redefine la lectura de la comedia, ya que lo que le sucede a Segismundo tendría como referente la alegoría del Hombre. En este sentido, el espectador puede abstraerse de la comedia e interpretarla desde el plano de la imaginación.

Yo, para quien el presente
tiempo solamente es fijo,
pues si miro hacia el pasado,
y si hacia el futuro miro,
es tiempo presente todo
futuro, o pasado siglo (vv. 332-37)

El espectador, al ver reflejada la trama del auto en la comedia, vive este presente como un elemento más de la representación.

22. El mito de Eco y Narciso

Calderón se acerca al mito de Narciso y Eco, contado por Ovidio en la *Metamorfosis,* en el que la ninfa Eco, a la que Juno había castigado por encubrir los deslices de su marido, no podía hablar sino por medio de la repetición de la última palabra que escuchara. Cuando Eco descubre la belleza de Narciso se enamora de éste, pero es rechazada. Narciso, por su parte, tras contemplar su propio reflejo en un lago se enamora de sí mismo y al intentar alcanzar la figura que ve en la orilla cae en el agua y se ahoga. Entonces los dioses transforman a Narciso en una flor, mientras Eco se consume y, finalmente, queda de ella sólo su voz, en el interior de las montañas.

En el drama mitológico de corte *Eco y Narciso,* Calderón realiza variaciones importantes a la historia clásica, destacando la inclusión de dos tiempos y dos realidades distintas: por un lado, el mundo real representado por la celebración del cumpleaños de Eco –princesa Margarita– y los sucesos que transcurrirán y por otro, el mundo mítico en el que se enmarca. Esta convivencia, aunque resulta aporética, pasa desapercibida a los ojos del espectador, ya que ambos elementos están entretejidos y convergen en el desarrollo del tema mítico, como veremos posteriormente.

Calderón contribuyó a la popularidad que el argumento de Narciso y Eco tuvo en los siglos XVI y XVII con esta pieza mitológica que, según los Anales de Madrid, se representó en el Retiro en 1661, con motivo del décimo cumpleaños de la princesa Margarita. Este hecho confiere a la obra profundidad y permite una lectura de la misma en la que se evidencian las características de dos modelos o concepciones del tiempo: por un lado, la concepción lineal, con el cumpleaños como elemento fundamental y, por otro, el relato mítico y circular en el que no existe la temporalidad.

Narciso es víctima de una profecía: si se conoce a sí mismo morirá joven. Para evitarlo, su madre Liríope lo recluye en una cueva e impide que tenga cualquier relación con el mundo exterior. Pero el día del cumpleaños de la ninfa Eco, Narciso escucha su voz y decide ir a verla, creando así la imagen de los sentidos –del oído y la vista en este caso– como fuerza de atracción engañosamente positiva.

> ¿Cómo
> quieres tú que me detenga,
> si esos pájaros que escucho,
> forman tan extraña, y nueva
> música para mi oído,
> que arrebatado me llevan
> tras sus acentos? Jamás
> voces escuché tan tiernas (vv. 188-194)

Calderón expone, en un segundo encuentro, el modo en que Eco se enamora de Narciso y éste, al identificar a la ninfa con el peligro[28] del que habla la profecía, decide salir del valle y huye al monte, creando la imagen de la atracción y de la huida que provoca nuevamente el mundo de los sentidos. Allí encuentra un río y una fuente donde va a beber. Al reflejarse en el agua cristalina se enamora de su imagen, creyendo que era una ninfa que vivía en el interior del agua, mientras Eco trata de advertirle inútilmente. Al comprender la verdad, la profecía se cumple. La personalidad de Narciso se destruye y la desesperación de ambos personajes les incita a suicidarse. Sin embargo, los dioses intervienen y convierten a Narciso en flor y a Eco en aire: «Pues ruina de entrambos fueron / una voz y una hermosura, / aire y flor entrambos siendo» (vv. 3224-26).

Aunque parte de la crítica considera y estudia esta obra desde el plano meramente representativo, algunos críticos como Margaret R. Greer o Anthony Cascardi, han recalcado la importancia de entender esta obra en el contexto particular en que fue representada por primera vez. Un primer análisis de la obra nos indica su carácter claramente mitológico. Calderón parece reescribir el famoso y conocido mito de Eco y Narciso con ciertos tintes didácticos. Sin embargo, si estudiamos esta obra como espectáculo, es decir, teniendo en cuenta no sólo el argumento y desarrollo de los personajes sino también los elemen-

28 «Como habiendo sido / una voz, y una hermosura / mis dos mayores peligros; / y concurriendo en ti entrambos, / el huir de ti es preciso, / que es un encanto tu voz, / y tu hermosura un hechizo» (vv. 627-33).

tos que rodean la propia representación, así como los espectadores de la obra, nos encontramos ante una obra que se desarrolla en torno al poder y al concepto de realidad. Liríope expone en estos términos la falacia de los sentidos: «Esas voces que has oído, / y que tu ser aves piensas, / no lo son» (197-199). Pero no sólo son los personajes los que expresan la problemática de lo real, sino que es la propia obra en su conjunto la que enfrenta lo real con lo imaginario, como veremos a continuación.

Calderón construye esta obra en dos planos o niveles que coexisten y que, a priori, resultan irreconciliables. Por un lado, el mundo mítico que tiene como finalidad la explicación de los orígenes de la sociedad y actúa como modelo de ésta en el plano de la imaginación; y, por otro, el mundo real, coincidiendo su representación con la celebración del cumpleaños de la princesa Margarita en el año 1661. Los ritmos temporales de ambos planos son distintos. El plano mitológico se desenvuelve en el ámbito de lo eterno. Los habitantes de ese mundo trascienden el tiempo, están más allá del paso de los acontecimientos. Existen eternamente en ese plano, de hecho, siempre han existido. Sin embargo, el plano real concibe varias tipologías temporales. El tiempo fisiológico define a la persona desde su nacimiento hasta su muerte, en una ordenación de acontecimientos. Se podría decir, de hecho, que el mito carece de tiempo mientras que en el plano de lo real el tiempo es pura presencia. Calderón, en esta obra, hace convivir la presencia con la ausencia del tiempo, lo temporal con lo atemporal, en una aporía que queda resuelta en la obra.

Como afirma Catherine Larson, la narración de la historia sigue una estructura, lineal.[29] Los acontecimientos se suceden como consecuencias unos de otros, lo que nos permite apreciar una estructura carente de lapsos temporales. Esta estructura se ve reforzada, además, por dos elementos que intervienen dentro y fuera de la obra misma. El primero es el motor que inicia la propia trama: el cumpleaños de Eco.

> A pediros albricias mi alegría
> viene de las venturas deste día,
> pues Eco, en él, zagala la más bella
> que vio la luz de la mayor estrella,
> de humana da floridos desengaños,
> un círculo cumpliendo de sus años. (vv. 21-26)

29 «The plot of Eco y Narciso offers a straight forward, linear presentation of time» (122).

La ninfa envejece día a día y toma conciencia de ello con la celebración de su nacimiento que, al estar situado al comienzo de la comedia, coincide con el inicio de la historia y del mito.[30] Durante esta primera jornada Calderón hace especial referencia al paso mismo del tiempo con la intervención de Febo, que expresa claramente una de las características que conlleva el paso de los años: «Cada año más es una gracia menos» (32). Y Bato condena la inevitabilidad del tiempo cuando dice «que el tiempo está tan necio e importuno / que es menester honrarse cada uno» (47-48). Finalmente, la propia Eco, se queja del tiempo:

> Pero quejarme también
> debo a este tiempo de quien
> con extremos más extraño,
> en la fiesta de mis años
> no me ha dado el parabién (vv. 108-12)

El otro factor que influye en esta temporalidad lineal es la propia representación de la obra, que Calderón hace coincidir interesadamente, como ya se indicó, con el cumpleaños de la princesa Margarita. Este hecho confiere a la figura de Eco un valor que va más allá de lo mitológico y la dota de una carga real. El personaje de Eco, por tanto, no sólo encarna a la ninfa que Ovidio y otros poetas clásicos retratan sino que representa, a su vez, a la princesa que acaba de cumplir años.

Pero esta temporalidad lineal sucede en el marco mitológico, en donde no existe el tiempo. Los acontecimientos se desarrollan, de hecho, en Arcadia, paraje idílico que guarda grandes parecidos con la figura del Paraíso cristiano (vv. 7-12). Arcadia es descrita como un lugar donde la naturaleza es frondosa y abundante y en donde no transcurre el tiempo. El drama de *Eco y Narciso* se desarrolla en un lugar más allá del tiempo, donde todo el año es primavera. Pero la atemporalidad mítica se ve truncada por la profecía de Tiresias y la vuelta de Narciso y Eco a la naturaleza, lugar de donde proceden, creando una circularidad temporal que contribuye a aislar el mito de la experiencia real y muestra la relación entre los protagonistas, el tiempo y la naturaleza.[31]

Para conferirle los matices de realidad y fantasía, Calderón expresa, en esta obra, el paso del tiempo y a la vez el eterno retorno. La temporalidad circular enmarca la obra en el mundo de la imaginación mientras

30 Un mito que no tiene principio ni fin pero que, a través del cumpleaños de la ninfa adquiere un fuerte carácter real. De hecho, como se verá posteriormente, es el plano de lo real el que invade el mundo mítico y no al contrario.

31 «The Arcadian setting and pastoral characters are constant reminders of the relationship between time and nature» (Larson 120).

que el tiempo lineal traslada los acontecimientos al mundo de lo real.

El mito, que durante el Renacimiento había servido como mediador entre el pasado desconocido de una sociedad y su identidad, pasa a ser, en esta obra, un reflejo de la realidad o, más bien, una entrada a lo real. Hans Meyerhoff, respecto a la obra de Calderón, expone que «Myths are chosen as literary symbols for two purposes: to suggest, within a secular setting, a timeless perspective of looking upon the human condition; and to convey a sense of continuity and identity with mankind in general» (80). Es decir, a través del mito, la historia de sus personajes trasciende y se convierte en modelo que puede ser aplicado a situaciones concretas de la realidad.

En un primer momento, parece que, efectivamente, el mito de Eco y Narciso tiene como finalidad trascender e incorporarse a la vida de los espectadores a través de la actualización del mito en la representación teatral. En este sentido, los personajes principales en *Eco y Narciso* serían manifestaciones del hombre del XVII, y el mundo en que se desenvuelve la obra pudiera ser un reflejo del mundo real. Y al igual que existe un paralelismo entre esta obra y la realidad, también se produce una relación entre las distintas temporalidades que se gestionan en *Eco y Narciso* y una dualidad de la concepción temporal en la España del XVII,[32] así como un fuerte componente didáctico.

La obra mitológica de Calderón contiene al menos dos vertientes o interpretaciones posibles. Una, que llamaremos anagógica, centrada en el personaje de Narciso como héroe caído y otra, antropológica que concibe a Narciso como ejemplo del desarrollo humano e integración en el plano social.

El mito de Eco y Narciso fue utilizado por autores como Sor Juana y Diego de Nájera y Zegrí para equiparar la figura de Narciso con la de Cristo, estableciendo una conexión entre el mito griego y el origen del cristianismo. Sin embargo, Narciso no representa la figura de un Cristo que se sacrifica por el ser humano, sino la de un Mesías, vaticinado por Tiresias, incapaz de amar al ser humano, representado por Eco. La consecución de la profecía lleva al héroe a la muerte, transformándose en flor, que como afirma Neumeister (92) es uno de los niveles más bajos en el esquema escolástico. Esta imagen de Narciso como héroe caído incide en la dicotomía entre destino y libre albedrío, en donde el destino se cumple al intentar evitarlo.

32 Sobre la oposición y dualidad en el Barroco, Maravall afirma que, durante este periodo, «El mundo es una lucha de opuestos, el lugar en que se trama la más compleja red de oposiciones. Esto le imprime su movimiento y le asegura su conservación» (325).

Por otro lado, el texto también muestra el desarrollo del individuo desde su infancia, con la relación entre Tetis y Narciso y el afán protector de la madre, hasta la época adulta, en donde Narciso debe tomar una decisión que termina por ser equivocada. El referente para el entorno de la princesa, desde este planteamiento, es que no debe permanecer encerrada como Narciso lejos de los consejos de los demás. Ellos le harán ver las características de su personalidad con el fin de que no se confunda ante la oferta que le hace el universo exterior de los sentidos. Así aprenderá a convivir con los riesgos del mundo real. Parece decir a la princesa Margarita, también en el día de su cumpleaños, y a la sociedad de su entorno que no se debe buscar la felicidad en el mundo de los sentidos que, aunque parece idílico al inicio, se convierte a la postre en fuente de sufrimiento.

Para que se produzca la enseñanza didáctica, el lector/espectador debe encontrar elementos comunes entre la ficción y la realidad que está viviendo e identificarse en la ficción. Es decir, la imagen debe incorporarse en el plano real. Sin embargo, en esta obra sucede todo lo contrario. Calderón hace que la realidad invada y rodee al mito, transformándolo desde el interior. La realidad, en esta obra, invade la imagen e interviene en el corazón del mito a través del cumpleaños de Eco y del paso del tiempo en la obra. Calderón consigue este efecto haciendo partícipes de la representación a la familia real. El espectador, que está ubicado en el plano de la imaginación, asimila la actualidad de Eco como Princesa ya que ésta está presente en la representación. De este modo, Eco contiene a la Princesa como reflejo de ella, dentro del plano de la representación. Siguiendo la teoría de Foucault sobre el signo, el cumpleaños de Eco se valida y actualiza con la presencia de la princesa Margarita en la obra.

Esta incorporación de la realidad en la imaginación muestra un mundo, el del Barroco, concebido como representación, como conjunto de imágenes superpuestas o, en palabras de Gilles Deleuze, como doblez:

> El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. (11)

Calderón transforma una obra con un motivo mitológico, como el de Narciso y Eco, en un mundo de imágenes invadido por la realidad

del momento. Es entonces cuando la representación adquiere valor por sí misma, conteniendo la realidad y, a la vez, escapándose de ella. El espectáculo se convierte así en el pliegue, siguiendo la imagen de Deleuze, entre lo real y lo imaginario. Pero la invasión de lo real en el plano mitológico implica que lo concreto debe convivir con valores absolutos. De forma que, cuando el tiempo lineal busca un referente espacial para asentarse, no lo encuentra ya que la imaginación no concibe un espacio físico, sino uno abstracto, universal e infinito. Sólo en este espacio es posible la convergencia entre la presencia y la ausencia del tiempo.

Pero, puesto que he explicado la relación entre el mito de Eco y la presencia de la monarquía española del siglo XVII, es inevitable hacerse la pregunta sobre la significación de las representaciones posteriores de esta obra. Ciertamente, al hacer coincidir el estreno de la obra con el cumpleaños de Margarita, Calderón incorpora la realidad en su representación no como una metáfora sino como un componente mismo de la obra. Sin embargo, ¿tiene el mismo valor esta obra cuando se representa fuera del contexto indicado? Las posteriores puestas en escena de esta comedia convierten *Eco y Narciso* en una representación de aquel primer momento en el cual, aunque falta el elemento real, se mantiene su traza en las alusiones temporales que conviven con el estatismo mítico. La obra en sí se convierte en la representación de esa primera puesta en escena en donde la temporalidad lineal y el tópico del tempus fugit coexisten con la ausencia del tiempo. De hecho, la representación de aquella representación no hace sino exponer el pliegue que se formaba al estar en contacto realidad e imaginación. Ahora la obra contiene ambos elementos como una nueva unidad, en lo que Deleuze, siguiendo a Leibniz, llama mónada:

> Sólo ahí una forma, una calle, recobra sus derechos, pero con relación a la totalidad de la serie: cada mónada como unidad individual incluye toda la serie, expresa así el mundo entero, pero no lo expresa sin expresar más claramente una pequeña región del mundo, un «departamento», un barrio de la ciudad, una secuencia finita. (38)

Así, la representación funciona como ventana a través de la que se puede acceder a la realidad por medio de signos y referentes. Como expone Deleuze al explicar el concepto de Barroco, durante el siglo XVII el arte explora los distintos niveles de la existencia y Calderón busca el espacio entre los distintos pliegues o, en relación a esta obra, lo busca en las conexiones entre el mito y el mundo real para, siguiendo a Cascardi «recognize illusion and then to find appropriate modes of action» (133).

Calderón presenta un modelo de representación que se sustenta en sí mismo, que no depende de elementos externos para existir, que contiene un tiempo que Newton llamará absoluto y que, por fin, se ha deshecho de las ataduras del espacio y el movimiento para convertirse en un ente abstracto que da cabida a diferentes representaciones temporales.

Al otro lado del Atlántico y en el mismo siglo, sor Juana Inés de la Cruz escribe *El divino Narciso*. Este auto sacramental parece, a simple vista, una obra alegórica común, sin embargo, al profundizar se ve la enorme complejidad y belleza de la que está dotada, debido a la utilización que hace la monja mexicana de las alegorías y la trascendencia como ejemplo de independencia ideológica respecto de la cultura europea.

En la loa introductoria pretende reivindicar históricamente la cultura indígena azteca, realizando una sutil crítica de la forma en que se llevó a cabo la conquista, presentando a los personajes indígenas que representan América y occidente, que adoran a Huitzilopochtli, el dios de las semillas, frente a los personajes europeos que representan la religión católica y el celo, personificación de los españoles. La lucha entre ambos y la reducción de la población indígena por los militares españoles tiene como efecto positivo para nosotros el darnos a conocer el rito nahua de celebración de la ceremonia del Teocualo.[33] En ella se erigía una estatua a Huitzilopochtli realizada con harina y sangre humana, que era comida por todos como símbolo de la muerte del dios y comunión por todo el pueblo de su fuerza. En esta acción, los personajes europeos ven la similitud con el misterio eucarístico y deciden aprovechar la situación para dar a conocer a los indígenas la religión católica. De ahí surge la idea de representar *El divino Narciso*, convirtiéndose los personajes indígenas en espectadores del mismo.

Al considerar que la cultura indígena podía dar pié a un argumento para un auto, sor Juana crea un importante precedente reivindicativo de lo americano, puesto que *El divino Narciso* fue creado para ser representado en la corte española. Al mismo tiempo, nos muestra la trascendencia de equiparar los ritos de tradición nahuas y los europeos de tradición grecolatina. Esto se hace, como se indica al final de la loa, con la finalidad de que los españoles puedan comprender la importancia de la cultura indígena y el orgullo que manifiestan los pueblos aztecas por sus tradiciones. También advierte de la violencia gratuita con que se realizó la conquista, así como la reticencia comprensible hacia una religión desconocida.

33 Teocualo significa 'comerse al dios' o 'dios es comido'.

Sor Juana construye su obra, al igual que Calderón, sobre el mito de Narciso y Eco. Un primer acercamiento muestra que, en la interpretación alegórica, Narciso representa la imagen de Cristo quien finalmente se sacrifica por el hombre y se ausenta, pero permanece a la vez en la forma de una «blanca flor» (v. 2063) que representa la hostia. Eco, acompañada de la soberbia y el amor propio, simboliza los pecados del hombre, mientras que la naturaleza humana es la imagen del hombre quien, unido a la gracia, se transforma en Adán.

Esta libre interpretación del mito de Narciso y Eco, fuera de los significados europeos que encarna tradicionalmente Narciso, abre la posibilidad a otras interpretaciones. Y es que, el espectador culto de la época también puede descubrir en la obra una mitificación de la mística cristiana, al identificar alegóricamente a Cristo con Narciso y mantener que el propio Dios se hace hombre y muere por salvarle, ya que ha sido creado a su imagen y semejanza. «Viendo en el hombre Su imagen, / Se enamoró de Sí mismo. / Su propia similitud / fue Su amoroso atractivo» (2020-3).[34]

Sor Juana aprovecha la obra para transmitir el reproche indígena a la conquista y la imposición de un Dios que los indios no comprenden. Narciso representa la salvación; la naturaleza humana al indígena, personaje contradictorio, acompañado por la sinagoga, o lo que es lo mismo, por el fervor religioso y por la gentilidad; por último, Eco es la imagen del conquistador español, como resalta cuando dice: «Todo, bello Narciso, / sujeto a mi dictamen, / son posesiones mías» (vv. 796-8).

Pero además, se puede definir esta obra como autopoiesis mística debido a los paralelismos que guarda con el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, ya que hace constantes alusiones al mismo (v. 849). Desde esta perspectiva, la naturaleza humana proyecta la imagen de sor Juana en busca de Dios, creando los elementos de los que se nutre posteriormente.

La escena junto a la fuente sagrada es la culminación de todas las interpretaciones posibles. La naturaleza humana, aconsejada por la gracia, se queda tras unos matorrales cerca de la fuente (vv. 1062-69) mientras ve cómo Narciso se acerca y dice:

> Llego; mas ¿qué es lo que miro?
> ¿qué soberana hermosura
> afrenta con su luz pura
> todo el celestial zafiro? (vv. 1236-39)

34 La finalidad de Sor Juana era mostrar la similitud del Teocualo, el rito azteca de la comunión con el gran dios de las semillas, con la metamorfosis de Narciso en flor blanca, hostia-figura de Cristo-alimento de los hombres por la Eucaristía.

Sor Juana no especifica en qué lugar debe colocarse cada personaje, de manera que promueve la interpretación del pasaje. Así, Narciso, al mirarse al espejo puede contemplarse a sí mismo o, por el contrario, observar, reflejada, a la naturaleza humana que está detrás de él. Si elegimos esta última hipótesis entenderemos que Jesucristo, personificado en Narciso, es un todo único con la naturaleza humana o bien que la naturaleza humana está integrada en el escenario divino y, por tanto, merece la pena sacrificarse por ella. El referente real del reflejo debería ser el propio rostro de Narciso, sin embargo, sor Juana adopta la postura de reflejar la naturaleza, lo que complica el sistema referencial. Pero este reflejo sólo es verídicamente posible en la escena a través de la perspectiva y del ángulo en que Narciso mira la fuente. El espectador, desde una perspectiva privilegiada, es consciente de toda la escena y, por tanto, de la realidad que hay tras la figura de Narciso. Sin embargo, aunque esta situación podría ser calificada de engaño en cualquier representación, en el auto de Sor Juana resulta verosímil, ya que la personificación de la naturaleza humana está en el mundo y a la vez en la figura misma de Narciso. Por tanto, ¿cuál es el referente real de la figura de Narciso? Lo real queda en un estado de ocultamiento, puesto que es la perspectiva el único valor que define el referente, que depende de la imagen.

La naturaleza humana, personificación de la propia Sor Juana, se encuentra apartada en la escena final en una posición periférica respecto al centro que es Narciso. Pero es la periferia la que está permitiendo una interpretación distinta del mito clásico. La naturaleza humana, en la escena final, se separa del tiempo de Narciso y establece su propia temporalidad, que influye y modifica el resultado final de la obra. El espectador, valiéndose de la perspectiva, valida la influencia de la naturaleza humana en la figura de Narciso, lo que, finalmente, converge en la sutil crítica a la conquista que, desde la loa, Sor Juana construye.

La irrupción de lo imaginario en la episteme occidental provoca, como se ha desarrollado a lo largo de esta parte, un cambio en los sistemas de representación. La búsqueda de lo semejante deja de tener validez para dar paso al control absoluto de los elementos por medio de la organización y catalogación. En esta época de incertidumbre, Sor Juana y Calderón, conscientes de la crisis del modelo representativo, lo ponen en entredicho. Calderón profundiza en el valor temporal lineal de la alegoría y presenta la figura del tiempo como vestigio de su significado clásico actualizándola a la nueva época. Pero también introduce una representación sin espacio físico en donde la linealidad temporal es posible debido a la presencia de la princesa entre el público. Sor Juana, por su parte, dinamita el valor absoluto y estático de los autos por

medio del tema que utiliza en su loa y, al mismo tiempo, manipula el punto de vista, esto es, organiza la escena de tal manera que el personaje periférico irrumpe en el transcurso del mito clásico, o lo que es lo mismo, lo indígena surge y transforma la episteme occidental. Sor Juana y Calderón presentan un nuevo modelo representativo producto de una nueva realidad y un nuevo sujeto común para Europa y América.

El espectador, al enfrentarse a estas obras, se va encontrando con puntos de vista antagónicos, doble sentido, diversidad de representación, referentes distintos dependientes del punto de vista, que hacen que pierda el rumbo, que se desoriente, que ponga en duda lo real, hasta hacerlo claudicar en el juego de la representación barroca y encontrar en los mundos imaginarios los elementos que le permiten comprender el mundo real. En definitiva, la aportación que ofrecen estas obras es el fiel reflejo de la situación cambiante de su época, repleta de pliegues que contienen la realidad pero que a la vez la ocultan, como el reflejo de la figura de Narciso.

Quinta Parte

A modo de síntesis

El Atlántico se proyecta como espacio común de intercambio entre dos sociedades, la indígena americana prehispánica y la europea, sobre el que se va asentando a lo largo de dos siglos una nueva forma de entender la realidad a partir de su representación en el pensamiento y en el imaginario de estas dos sociedades. Este espacio crea una nueva mentalidad, propia de un nuevo sujeto, distinto al medieval y al renacentista, que se manifiesta en su plenitud durante el Barroco y se reconoce por estar imbuido de una nueva concepción de la temporalidad, surgida de la deconstrucción mental de la anterior manera de entender la realidad. Ésta, en Europa, se basaba fundamentalmente en presupuestos occidentales griegos y judeo-cristianos, lo cuales entran en crisis al contacto con la realidad mítica del otro lado del Atlántico. Un sujeto así conformado, permite en su mente la dualidad y la convivencia de las dos formas de comprender la realidad, proyectando esta manera de pensar en su entorno vital.

Se ha precisado la importancia que tiene la experiencia social del tiempo como definidora de la idiosincrasia de una sociedad, basando su origen en la reiteración tribal de los recuerdos sobre las acciones de héroes y dioses. Las sociedades de ambos lados del Atlántico participan de la idea de tiempo perenne, cíclico y están inmersas, también, en la visión lineal diaria y teleológica que se refleja en el panteón de dioses incas y aztecas y el Dios único judeo-cristiano. Con referencia a esa mentalidad temporal o temporalidad específica, se perfilan las dos formas de organización mental distintas que entran en juego tras el encuentro histórico. De una parte, la mentalidad prehispánica preponderante en los pueblos indígenas será la mítica, repleta de actos rituales cíclicos que rememoran el tiempo perenne, y por otra, la occidental premoderna, en la que domina lo lineal, con sentido teleológico, buscando la eternidad.

La forma de entender la realidad es lo que diferencia las civilizaciones europea y americana. La prehispánica considera la realidad supeditada a la naturaleza y ésta, a su vez, está dominada por los dioses,

quienes han establecido que todos los acontecimientos tengan una evolución positiva o negativa y se repitan una y otra vez. Por el contrario, la sociedad occidental, en constante cambio, tiene en el libre albedrío la capacidad para oponerse a los designios de la Providencia divina, como elemento tranquilizador. Considera el mar mediterráneo como su límite de expansión, el Paraíso Terrenal como un lugar perdido y de imposible acceso y utiliza un sistema de códigos simbólicos para unir lo natural con lo trascendente. Pero, a finales del siglo XVII, aparece un tercer modelo, de relevancia histórica, que se manifiesta cuando la temporalidad lineal evoluciona a partir de la cronología del antes y después de Cristo, ya que elimina toda intencionalidad teleológica y se queda vacía de contenido dejando un tiempo puro, lo que permite que se pueda aplicar a cualquier hecho histórico.

El surgimiento de esta temporalidad vacía e infinita tiene su origen en la misma época en que se llega a América y en la grieta profunda que se abrió en el sistema de símbolos europeo. Se inicia así la deconstrucción del imaginario social existente, producto de la crisis que supone, en la realidad del marinero español, la presencia del indígena americano precolombino y su estructura organizativa socio-religiosa, basada en la naturaleza. Comienza la crisis de lo real que va a continuar con la búsqueda de un nuevo orden colectivo de referencia sobre el que depositar todas las novedades históricas que iban sucediendo. Finaliza, encontrando la solución en un concepto temporal abstracto, carente de referentes, como es el tiempo absoluto de Newton, para en él poder incardinar los nuevos conceptos.

La superación de la frontera espacial del antiguo mar océano supuso, como se ha dicho, un cambio en el concepto de realidad que las mitologías antiguas habían establecido en Europa, haciendo caer los esquemas cosmogónicos de la civilización cristiana y su distribución geográfica del hombre en el mundo, hasta entonces restringido a Europa, Asia y África. La superación del vacío atlántico supuso un reforzamiento de los poderes humanos sobre la naturaleza y un sentimiento de orgullo identitario, muy poco convencional desde el punto de vista religioso, pero importante como base para la formación de la nueva mentalidad del siglo XVI.

Una vez atravesado el Atlántico, se produce para los españoles otra transformación de su realidad. El mito europeo, que se había servido de la geografía para validar su realidad, se descubre ahora falso. En el nuevo espacio, el lenguaje, con sus referentes europeos, deja de tener significado para contactar con los indígenas, portadores de un lenguaje distinto y unos referentes míticos diferentes. Ante ello, se suscitarán in-

tentos de comunicación básicos por ambas partes, sin conseguir transmitir con claridad los mensajes. La realidad americana es imposible de ser transmitida con nitidez a los que quedaron en España, debido al problema de identificación comparativa sobre unos elementos sin referentes. Esto se manifiesta en lo que hemos denominado como narrativa en crisis. Los españoles europeos –por distinguirlos de los que se fueron a América– realizaron un esfuerzo especialmente creativo e imaginativo para intentar comprender la magnitud de lo que le cuentan los que regresan. Este esfuerzo permanente, individual y colectivo, junto con el recuerdo de lo visto, contado al volver por los propios españoles americanos, tendrá el efecto de poner en entredicho la concepción que se tenía de la realidad, basada en un modelo representativo que incluía el plano de lo imaginario, los mitos, como elemento constituyente de lo real y requirió adaptarla a las novedades americanas, envuelta en nuevos contenidos temporales al irrumpir lo imaginario en la realidad tradicional. En consecuencia, se va creando una nueva concepción de la realidad mucho más universal.

Por otro lado, y como ya ha quedado dicho, el mito del Paraíso, ocultado por Dios al hombre como castigo de su desobediencia, pero cuya existencia real en algún lugar del mundo conocido permanecía en el imaginario social, es identificado en el plano de lo real con el Nuevo Mundo, con lo que se destruye otro aspecto de la realidad tal y como se entendía y se accede a lo imaginario desde la realidad del nuevo espacio, aumentando la crisis de la mentalidad europea del momento.

Las travesías del Atlántico van haciendo que, en la sociedad española, los conceptos y las ideas se vayan incardinando en una nueva forma temporal ahistórica, que permite mezclar el pasado mítico y el presente sin que se resienta el proceso. El Atlántico, asume el papel de intermediación entre el mundo imaginario y el real, con lo que propicia que se inicie un cambio en la apreciación del otro, de lo diferente. El océano, en esta nueva acepción, pasa a definir un espacio específico que facilita cambios en aquellas personas que lo cruzan y también en las que permanecen a ambos lados y lo tienen como referente. Cambios que reflejan una visión diferente de las cosas y una temporalidad distinta, producto de la confluencia de las dos formas de pensar de aquellos habitantes de las tierras atlánticas, que entraron en contacto.

En consecuencia, hay que considerar el Atlántico no sólo como un espacio físico sino como puente promotor de una nueva forma de entender la realidad ya que la constatación de su existencia, por sí misma, hace caer un pilar, básico para la cultura europea, sobre lo real y actúa de revulsivo para que la episteme europea ponga en entredicho el

principio de la creación, históricamente establecido como realidad para los creyentes occidentales. La imposibilidad de encajar el continente americano en la descripción de la cosmogonía cristiana, basada en la distribución de los mares y tierras del occidente conocido, aumenta aún más la crisis a nivel conceptual y representativo.

Además, el encuentro con el otro indígena y las diversas formas de asimilarlo, así como la polémica en torno a su carácter humano o animal y las dificultades de comunicación, son nuevos procesos de ataque a la realidad, considerada desde el punto de vista europeo. La falta de referentes y la irrupción de lo mítico indígena en la realidad europea promueven la deconstrucción de la realidad conocida, lo que se refleja en distintas narrativas del momento, como las de Cabeza de Vaca o Ercilla.

Será entonces cuando la realidad históricamente montada deja de tener sentido por sí misma y comienza a ser cuestionada, pasando a ser una construcción consciente. Aparece, entonces, el espacio que tiene su origen en la imaginación, aunque esté apoyado por elementos reales y controlado por el hombre. Esta incorporación del espacio imaginario en lo real permite la representación de una realidad flexible, en la que Cervantes se atreve a criticar el modelo político europeo mediante su *Persiles* y Felipe Guaman Poma busca la convivencia de los dos modelos representativos distintos, reflejo de dos sujetos diferentes, a la vez que sugiere un 'buen gobierno' que permita la convivencia de ambas culturas.

Por otra parte, Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz consiguen en sus obras hacer compatibles distintas temporalidades en un modelo representativo localizado en ese espacio de la imaginación. Y la alegoría deja de referirse a valores absolutos, como lo hacía anteriormente, para desarrollarse según convenciones sociales. De esta forma elimina un modelo de realidad previsible y deja paso a un sistema representativo cambiante dentro del plano de la imaginación. Este espacio imaginario creado permite la convivencia entre distintos modelos organizativos y a la vez proporciona un modelo absoluto de ordenación que enmarca las distintas culturas en un mundo cada vez más global.

El sujeto atlántico, tras un largo período de cambio, manifiesta esta visión de la nueva realidad en su vida y en su obra. Este sujeto se adapta a un nuevo mapa del mundo y tiene una vivencia temporal distinta a los modelos anteriores, ya sea en Europa o América. La diferencia fundamental entre la nueva temporalidad y los modelos anteriores es que se cambia la relación existente entre el sujeto y el espacio. En este nuevo modelo, el espacio de la imaginación es el que organiza los acon-

tecimientos, de manera que permite la convivencia simultánea de las distintas percepciones temporales existentes. Además, el nuevo tiempo es consecuencia de una globalización que tiene como centro el océano Atlántico y, cuya función principal es la de incorporar a todos los individuos en un mismo sistema de organización de los acontecimientos históricos.

Obras Citadas

Abulafia, David. *The Discovery of Mankind: Atlantic Encounters in the Age of Columbus*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2008.

Adorno, Rolena. *Guaman Poma: Literatura de resistencia en el periodo colonial*. 1ª edición en español. Mexico: Siglo Veintiuno, 1991.

Agustín, Santo. *Confesiones*. Trad. José Cosgalla. 7 ed. Buenos Aires: Bonum, 2006.

Alfonso. *Primera crónica general de España*. Ed. Diego Catalán y Ramón Menéndez Pidal. Fuentes cronísticas de la historia de España. 3a reimp ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1977.

Allen, Keneeth. "Aspects of time in Los trabajos de Persiles y Sigismunda." *Revista hispánica moderna* 36 (1970)

Alva Ixtlilxóchitl, Bartolomé de. "Comedia del gran teatro del mundo." *Nahuatl Theater*. Ed. Barry D. Sell, Louise M. Burkhart, and Gregory Spira. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

Andrien, Kenneth J., y Rolena Adorno. *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Antaki, Ikram. "Al encuentro de nuestra herencia islamo-árabe." *Simbiosis de culturas: Los inmigrantes y su cultura en México*. Ed. Guillermo Bonfil Batalla. Sección de obras de historia. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Aristóteles. *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

---. *La política*. Trad. Pedro López Barja de Quiroga y Estela García Fernández. Fundamentos (Istmo). Madrid: Istmo, 2005.

Avalle-Arce, Juan Bautista. "Persiles and Allegory." *Cervantes* 10.1 (1990): 7–16.

Barthes, Roland. "De la obra al texto." *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009.

Bayo, Juan Carlos. "La alegoría en el prólogo de Los milagros de nuestra Señora de Gonzalo De Berceo." *Las metamorfosis de la alegoría*. Ed.

Rosa Vidal Doval, Rebeca Sanmartín Vastida. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.

Bearden, Elizabeth. "Painting Counterfeit Canvases: American Memory Lienzos and European Imaginings of the Barbarian in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*" *Publications of the Modern Language Association of America* 121 (3) May (2006): 735-752.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama.* Trad. John Osborne. New York y London: Verso, 1977.

Beriain, Josetxo. "Cruzando la delgada línea roja: las formas de clasificación en las sociedades modernas." *Utopia y praxis latinoamericana.* UPL vol.11 no.32. Maracaibo Jan. 2006.

Brown, Gordon D. A. and Chater, Nick. "The Chronological Organization of Memory: Common Psychological Foundations for Remembering and Timing." *Time and Memory: Issues in Philosophy and Psychology.* Ed. Christoph Hoerl y Teresa McCormak. New York: Oxford University Press, 2001.

Bustos Guadaño, Eduardo. "La filosofía crítica de W. O. Quine." *Filosofía contemporánea del Lenguaje I (semántica filosófica).* Cuadernos de la Uned. Madrid: UNED, 1987: 211-35.

Calderón de la Barca, Pedro. *Eco y Narciso, Comedia.* Ed. Charles Aubrun. Chefs-D'oeuvre Des Lettres Hispaniques. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'studes hispaniques, 1963.

---. *El día mayor de los días.* Ed. Ignacio Arellano, y Miguel Zugasti. *Autos sacramentales completos de Calderon.* Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra; Reichenberger, 2004.

---. *La nave del mercader.* Ed. Ignacio Arellano. Teatro del siglo de oro. Ediciones Críticas. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra; Reichenberger, 1996.

---. *La vida es sueño (loa y auto).* Ed. Ángel Valbuena Prat. *Autos sacramentales* I. Madrid: Edición de la «Lectura», 1926.

---. *La vida es sueño.* Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Crítica, 1978.

---. *Obras completas. Tomo III. Autos Sacramentales.* Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1967.

Cañizares-Esguerra, Jorge. "The Devil in the New World: A Transnational Perspective." *The Atlantic in Global History, 1500-2000.* Ed. Jorge Cañizares-Esguerra y Erik R. Seeman. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2007.

Carrasco, David. *City of Sacrifice: the Aztec empire and the role of violence in civilization.* Boston: Beacon Press, 1999.

Carr, David. *Time, Narrative and History.* Bloomington: Indiana UP, 1986.

Carroll, Noel. "Review of Time, Narrative and History by David Carr". *History and Theory* 27:3 (1988): 297-306.

Cascardi, Anthony J. The *Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge Iberian and Latin American Studies. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1984.

Castillo, David R. y Nicholas Spadaccini. "El antiutopismo en Los trabajos de Persiles y Sigismunda: Cervantes y el cervantismo actual." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20.1, (2000): 115-132.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol II. Barcelona: Tusquéts, 1989.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El retablo de las maravillas*. Madrid: Vern G.Williamsen, 1996.

---. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Clásicos Castalia. Madrid: Editorial Castalia, 1969.

Chevalier, Maxime. "La épica culta." *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976: 104-137.

Cieza de León, Pedro. *La crónica del Perú*. Ed. Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1985.

Colón, Cristóbal. *Diario del Primer Viaje. Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

---. *Relación del Tercer Viaje. Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Conill, Jesús. *El tiempo en la filosofía de Aristóteles*. Valencia: Series Valentina X, 1981.

Covarrubias, Sebastián de, et al. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Biblioteca Áurea Hispánica. Madrid: Universidad de Navarra; Iberoamericana: Vervuert, 2006: 297

Cowan, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory." *New German Critique 22. Special Issue on Modernism* (1981): 109-22.

Cox, Victoria. *Guaman Poma de Ayala: entre los conceptos andino y europeo de tiempo*. Cuzco, Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las casas - CBC, 2002.

Croce, Benedetto. *Storia della Etá barroca in Italia*. Bari, Laterza & Figli, 1929.

Cummins, Tom: "The Uncomfortable Image: Pictures and Words in *Nueva Corónica y Buen Gobierno*." *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author*. Ed. Rolena Adorno et al. Nueva York: Americas Society, 1992.

Dacia, Agustín de. "Rotulus pugillaris, I." *Angelicum_6*. Ed. A. Walz. 1929.

Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989.

Descartes, René. *Règle I*. Trad. J.L. Marion; A.T. X, p. 359.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Miguel León Portilla. Crónicas de América. 1a ed. 2 vols. Madrid: Historia 16, 1984.

D´ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar, 1934.

Egido, Aurora. "Sobre una traducción de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián." *Criticón* 39 (1987): 127-136.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Siglo XXI, 2000.

---. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil Fernández. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

---. *Mitos, sueños y misterios*. Madrid: Compañía general Fabril Editora, Buenos Aires 1961; Grupo Libro 88, 1991.

El Saffar, Ruth. "Persiles' Retort: An Alchemical Angle." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.1 (1990): 17-34.

Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Fuenlabrada: Cátedra, 1998.

Estrabón. *Geografía*. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

Fernández Armesto, Felipe. "Empires in Their Global Context, ca. 1500 to ca. 1800." *The Atlantic in Global History, 1500-2000*. Ed. Jorge Cañizares-Esguerra y Erik R. Seeman. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2007.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1964.

Florescano, Enrique. *Tiempo, espacio y memoria histórica entre los mayas*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas: los inkas bajo la pluma española*. Serie lengua y sociedad. Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru IEP, 2006.

Fothergill-Payne, Louise. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Colección Támesis. Serie A: Monografías 66. London: Tamesis Books, 1977.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México D.F.: Siglo XXI editores, 2005.

Freddi, Jason. "Trauma, Truth and Reality in Freud´s Thought." *Trauma, History, Philosophy*. Ed. Matthew Sharpe, Murray Noonan y Jason Freddi. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and*

Thought. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
Frutos, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Publicación núm. 792 de la institución "Fernando el Católico." Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1981.
Gillis, John R. *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World*. 1a ed. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento II*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1983.
González Echevarría, Roberto. "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista." *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, 1983.
Gracián y Morales, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Colección Larumbe. 1a ed. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2004.
---. *El Criticón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
Greenfield, Sayre N. *The Ends of Allegory*. Newark: University of Delaware Press, 1998.
Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Primer nueva coronica i buen gobierno*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2002.
Gurevitch, A. Y. *Las culturas y el tiempo*. Salamanca: Sígueme, 1979.
Herrera, Antonio. *Historia general de los hechos de los castellanos*. Ed. Fernando Patxot y Ferrer. Colección Las glorias nacionales, VI. Madrid, 1854.
Hesíodo. *Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Certamen*. Ed. Adelaida Martín-Sánchez, y María Ángeles Martín Sánchez 1a. ed. Madrid: Alianza, 2003.
Hill Boone, Elizabeth. *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Joe R. And Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture. 1a ed. Austin: University of Texas Press, 2007.
Hodgen, Margaret T. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.
Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton UP, 1969.
Homero. *La Odisea*. México: Universidad nacional de México, 1921.
Ibarra García, Laura. "Los sacrificios humanos. Una explicación desde la teoría histórico-genética." *Estudios de cultura náhuatl* n. 32

(2001): 341-358.
Isidoro de Sevilla. *Etimologías. II, Libros XI-XX.* Trad. José Oroz Reta, and Manuel-Antonio Marcos Casquero. Biblioteca de autores cristianos. 2 ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
Jameson, Fredric. "Religion and Ideology: Paradise Lost." *Literature, Politics & Theory.* Ed. Francis Barker et al. London: Metheun, 1986.
Jiménez de Rada, Rodrigo. *Historia de los hechos de España.* Trad. Juan Fernández Valverde. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
Juana Inés de la Cruz, Sor. *El divino Narciso.* Ed. Patricia A. Peters, y Renee Domeier. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
Kurtz, Barbara Ellen. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca.* Contexts and Literature. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1991.
Larson, Catherine. "Playing for Time and Playing with Time in Calderón's *Eco y Narciso.*" *Bulletin of the Comediantes* 39 (1987): 115-126.
La Santa Biblia. Ed. Biblia de Jerusalén. Madrid: San Pablo, 2001.
Las Casas, Bartolomé de. *Historia de las Indias.* Vol 1. Caracas: Biblioteca Aracucho, 1956.
Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria II.* Madrid: Gredos, 1999.
Le Goff, Jacques. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso.* Trad. Marta Vasallo. Barcelona: Paidós, 1991.
---. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval: 18 Ensayos.* Trad. Mauro Armino. Madrid: Taurus, 1983.
Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la* exterioridad. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
Levin, Samuel R. "Allegorical Language." *Allegory, Myth, and Symbol.* Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth." Ed. Thomas A. Sebeock. *Myth. A Symposium.* Bloomington: Indiana UP, 1965: 81-106.
Linebaugh, Peter y Marcus Rediker. *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic.* Boston: Beacon Press, 1992.
Linneo, Carlos. *Species Plantarum.* Ed. William T. Stearn. London: Printed for the Ray Society, 1957-59.
Lucca, Tolomeo de. *De Regimine Principum.* Trad. James M. Blythe. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Luhmann, Niklas. *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990.

Macey, Samuel L. *The Dynamics of Progress: Time, Method, and Measure*. Athens: University of Georgia Press, 1989.

Magaña, Eduardo. "De la lógica en los mitos." Juan Rivano. *Revista de filosofía* XXIX-XXX, noviembre (1987): 115-122.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.

Marineo Siculo, Lucio. *De Hispaniae Laudibus*. 1 vol. Burgis: Fridericus Biel de Basilea, 1497.

Martínez, William. "Paraíso perdido, paraíso inventado. La idealización del paraíso en la literatura latinoamericana: un comentario a manera de observaciones." *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 1, enero (2007): 51-60.

Mason, Peter. *Deconstructing America: Representations of the Other*. London; New York, NY: Routledge, 1990.

Maturana, Humberto R., y Francisco J. Varela. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. 6a edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006.

Mela, Pomponio. *Corografía*. Trad. Carmen Guzmán Arias. Murcia: Universidad, 1989.

Meyerhoff, Hans. *Time in Literature*. Berkeley: University of California Press, 1955.

Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell, 2005.

Miller, J. Hillis. "The Two Allegories." *Allegory, Myth, and Symbol*. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Miramontes Zuázola, Juan de. *Armas antárticas*. Estudio y edición Paul Firbas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Mirandola, Pico della. *Oratio de hominis dignitate. Antología*. Trad. Giussepe Barone. Milan: Virgilio. 167-199.

Miró Quesada S., Aurelio. *El Inca Garcilaso, y otros estudios garcilasistas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971.

Molloy, Silvia. "Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 35-24, (1987): 425-449.

Muñoz Corvalán, Luz y Gracia Ruiz Llamas. "El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imagenes románicas." *Educatio Siglo XXI*. n 20-21. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Nerlich, Michael. "El homenaje de Cervantes al pueblo español, o

Bartolomé «el Manchego» y Cenotia «arrancada de su patria». Sobre el «realismo» de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional»." Clásicos Mínimos. Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos, 2007.

Neumeister, Sebastian, Juan Luis Miln, y Eva Reichenberger. *Mito clásico y ostentacion: los dramas mitológicos de Calderón.* Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura. Kassel: Reichenberger, 2000.

Newton, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy.* Trad. A. Motte. Chicago: University of Chicago Press, 1990 (1687).

Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Los Naufragios.* Ed. Enrique Pupo-Walker. Nueva biblioteca de erudición y crítica. Madrid: Editorial Castalia, 1992.

Orozco, Emilio. *Mística, plástica y barroco.* Madrid, Copsa, 1977.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis.* Trad. Consuelo Álvarez, y Rosa María Iglesias. Letras Universales. 8 ed. Madrid: Cátedra, 2007.

Parker, Alexander. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca.* Barcelona: Ariel, 1983.

Peirce, Charles S. *The New Elements of Mathematics.* v. 4. Hague Atlantic Highlands, N.J.: Mouton Publishers; Humanities Press, 1976.

Pereda, Felipe. *La arquitectura elocuente.* Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Platón. *Timeo.* Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar. 1963.

Pupo-Walker, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega.* Ensayos. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1982.

---. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.* Madrid: Gredos, 1982.

Quilligan, Maureen. "Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of Language: The *Roman de la rose*, the *De planctu naturae*, and the *Parlement of Foules.*" *Allegory, Myth, and Symbol.* Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic form from Virgil to Milton.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

Quispe-Agnoli, Rocío. *La fe andina en la escritura: resistencia e identidad en la obra de Guaman Poma de Ayala.* Serie Coediciones. 1. ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades.* Edición facsímil. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

---. *Diccionario de la lengua española.* 22. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Recinos, Adrián. *Popol Vuh: las antiguas historias del quiché.* Colección Popular. 2ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Rice, Prudence M. *Maya Calendar Origins: Monuments, Myth, History, and the Materialization of Time.* The William & Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere. 1a ed. Austin: University of Texas Press, 2007.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative.* Trad. Katheleen McLaughlin. Vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre.* Valencia: Editorial Castalia, 1970.

Sandbacka, Carola. "The Bridgehead Theory of Anthropology: an Attempt at a Critique." *Understanding other Cultures: Studies in the Philosophical Problems of Cross-Cultural Communication.* Acta Philosophica Fennica 42, (1987): 47-82.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* México: Siglo XXI, 1997.

Sell, Barry. *Nahuatl Plays.* 2007 <http://whp.uoregon.edu/Lockhart/Sell.pdf>

Siena, Eduardo. *Esto ya lo viví.* Buenos Aires: Deva's, 2004.

Slife, Brent D. *Time and Psychological Explanation.* Suny Series, Alternatives in Psychology. Albany, NY: State University of New York Press, 1993.

Smith, Dawn L. "Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas.*" *En torno al teatro del siglo de oro: actas de las jornadas I-VI.* Almería: Instituto de estudios almerienses, 1991.

Steele, Meili. "Review of *Time and Narrative. Vol. 3* by Paul Ricoeur." *South Atlantic Review,* 1989.

Suárez, Juan Luis. *El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro.* Navarra: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 2002.

Tedlock, Dennis., ed. *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life.* New York: Simon and Schuster, 1985.

Teresa de Ávila, Santa. *Obras completas.* Madrid: Editorial Plenitud, 1958.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro.* Ed. Martí Soler. 13 ed. México D.F.: Siglo XXI, 2003.

Valbuena Prat, Ángel, ed. Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas. Tomo III: autos sacramentales.* Madrid: Aguilar, 1967.

Vega, Garcilaso de la. *Poesía castellana completa.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales de los incas.* Vol. I. Ed.

Aurelio Miró Quesada. 2a ed. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1985.

---. *Comentarios reales de los incas*. Vol II. Ed. Aurelio Miro Quesada. 2a ed. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Wey Gómez, Nicolas. *The Tropics of Empire: Why Columbus Sailed South to the Indies*. Transformations. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Wilcox, Donald J. *The Measure of Times Past: Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Wilden, Anthony. *System and Structure*. London: Tavistock, 1955-1980.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966.

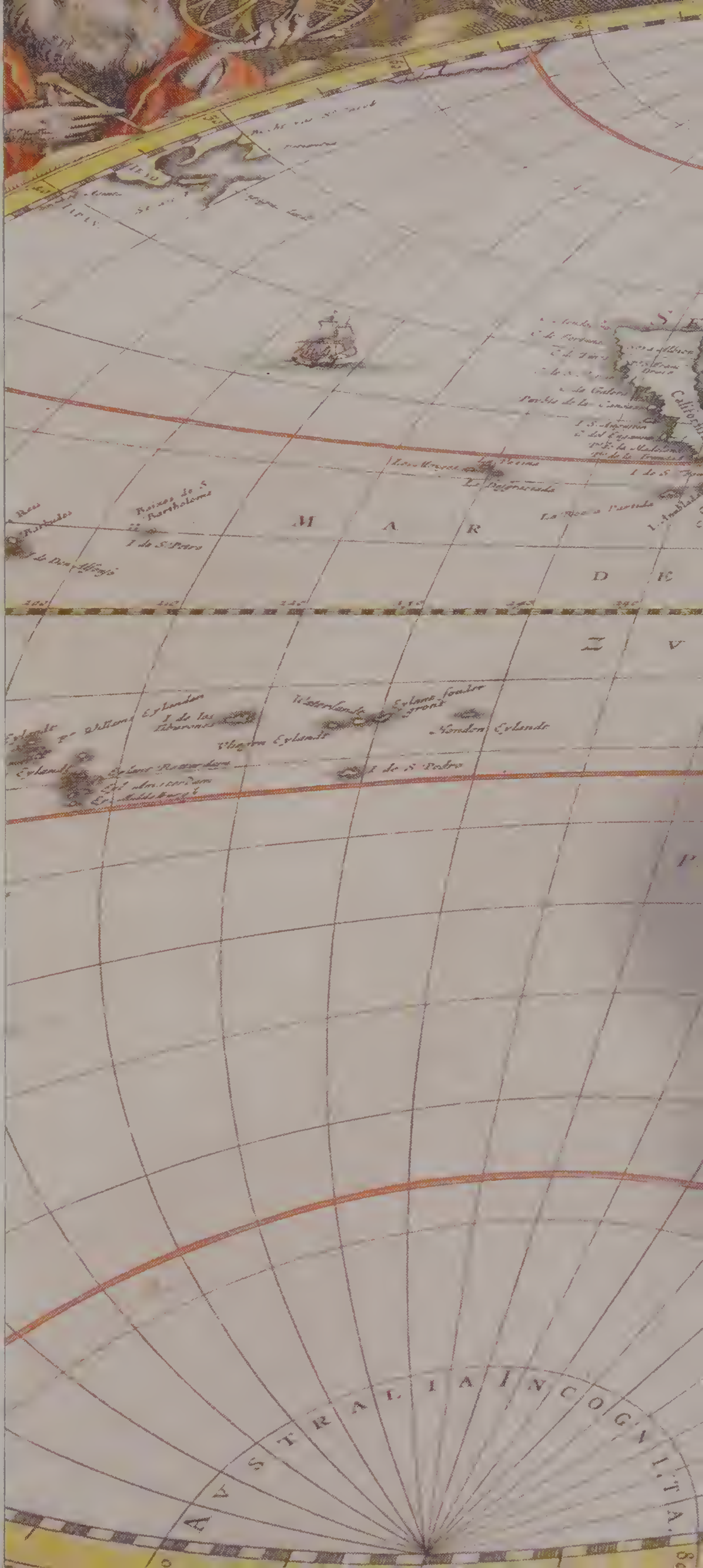
Wright, Elizabeth R, Louise M. Burkhart y Barry D. Sell. "Inspiración italiana y contexto americano: *El gran teatro del mundo* traducido por don Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl." *Criticón* 87-88-89 (2003): 925-934.

Zerubavel, Eviatar. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Zizek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.

Se acabó de imprimir Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América (1580-1700) el 28 de mayo de 2011 siendo la festividad de San German, en los talleres de Bonanza Artes Gráficas y estando al cuidado de la edición el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES


M A R
D E
AVSTRALIA INCOGNITA.
I de S. Pedro

9788415633037
11/22/2019 8:54-3
23
9 788415 633037